

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

SARAH BORGES LUNA

CENAS DE *UMA CIDADE À PARTE*: ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A  
REMEMORAÇÃO DA FAVELA CINEMATOGRAFICA

Rio de Janeiro  
2016

**SARAH BORGES LUNA**

**CENAS DE *UMA CIDADE À PARTE*: ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A  
REMEMORAÇÃO DA FAVELA CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientadora: Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro  
2016

L961 Luna, Sarah Borges.  
Cenas de uma cidade à parte: entre a representação e a rememoração da favela cinematográfica / Sarah Borges Luna, 2016.  
126 f. ; 30 cm

Orientadora: Leila Beatriz Ribeiro.  
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Favelas no cinema. 2. Representação. 3. Rememoração. 4.  
Memória –  
Aspectos sociais. I. Ribeiro, Leila Beatriz. II. Universidade Federal  
do  
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais.  
Programa  
de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 307.3364

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

SARAH BORGES LUNA

CENAS DE *UMA CIDADE À PARTE*: ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A  
REMEMORAÇÃO DA FAVELA CINEMATOGRAFICA

Aprovada pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Professora Doutora Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Professora Doutora Regina Abreu  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Professora Doutora Karla Estelita Godoy  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Professora Doutora Andréa Lopes da Costa Vieira (Suplente)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Professor Doutor Wilson Oliveira Filho (Suplente)  
Universidade Estácio de Sá – UNESA

## **AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIAS**

Este trabalho é resultado de algum tempo de pesquisa e, por mais que aparente ser um processo solitário, não se deve apenas a mim. É digna minha gratidão e não posso esquecer nem apagar – mais ainda por estar na área de Memória – as pessoas que me permitiram chegar até aqui. Quero agradecer nesta etapa do Mestrado à minha orientadora Leila Ribeiro, que com sua competência e seriedade me guiou generosamente nesta jornada intelectual. Muito obrigada!

Sou grata a Capes por ter proporcionado um auxílio pela bolsa, pois sem isso não poderia me dedicar quase que exclusivamente à pós-graduação.

Agradeço aos meus colegas que se inseriram nestes meandros acadêmicos e permanecem, cada um à sua forma. Quero citar em especial as minhas queridas Marina Damin e Tesla Coutinho: naturalmente nós fomos nos aproximando e vocês tornaram-se amigas que sempre levarei comigo.

Agradeço a minha banca examinadora pelas considerações realizadas durante a qualificação que me fizeram refletir sobre meu trabalho. Ao professor Wilson Oliveira que mesmo suplente, esteve presente e pontuou outros rumos para minha análise. Obrigada a professora Regina Abreu pelas contribuições feitas naquele momento, em suas aulas ou fora delas. Além de agradecer, dedico esta dissertação à minha primeira orientadora de graduação, Karla Estelita Godoy, que me despertou para a carreira acadêmica e me ensinou muitas vezes a “esculpir” o texto que sai de uma cabeça um tanto confusa. Meu profundo reconhecimento por sua presença em vários momentos!

E por falar em amizade, esta dissertação também é dedicada a todos os que estão próximos. Àqueles que me deram suporte e acompanharam este processo e estão representados pelo meu amigo Reginaldo Lima. Aos professores e colegas que me incentivaram a ingressar no Programa de Memória Social, em particular a Maria Amália Oliveira, obrigada! Neste tempo este espaço foi proveitoso para o fruir de ideias e me sinto igualmente agradecida pelos ensinamentos apreendidos com seus docentes. Sinto-me orgulhosa de minha formação e com consciência que é apenas o começo.

Sempre serei grata à minha família – pequena, mas muito importante. Dedico aos meus avós, aos meus pais Rita e José Carlos Luna e à minha querida irmã Eloá

Luna. Todos eles são grandes suportes nesse caminho. Desejo neste momento fazer uma dedicatória especial à memória de meu avô Armando Borges que apesar de não ter nenhuma formação erudita, almejou muito ser pesquisador e escreveu livros que ele próprio produzia. Sinto que minha geração hoje, cumpre seu desejo.

A todos citados aqui ou não, este trabalho se dedica a aqueles que olham o outro e veem a si mesmos.

*Escrevo então para poder viver no presente. Escrevo, enfim, para me inscrever na linha de transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas. Assim como leio os textos dos mortos e honro seus nomes no ato imperfeito de minha leitura, também lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe. Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que vivi e de que vou morrer; peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha.*

*Jeanne Marie Gagnebin, 2014*

## RESUMO

A favela é uma temática amplamente discutida no cinema. Seja em filmes mais antigos até mesmo em produções mais recentes. Ao refletirmos sobre este viés, optamos por discuti-la através de imagens fílmicas de cineastas originados nas favelas cariocas e que reconstróem filmes anteriores a partir do seu olhar endógeno. O trabalho pretendeu verificar nessas cenas o que elas reapresentam e rememoram dos longas-metragens que os antecedem, em particular *Cinco vezes favela* (1962) e *Cidade de Deus* (2002). Para tanto, o primeiro objetivo consistiu em analisar as primeiras representações partindo do livro *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha que consideramos como mito fundador. Ao refletirmos sobre isso, notamos outras obras literárias que tratam da favela e como de certa maneira imprimem um valor patrimonial sobre ela. O cinema igualmente carrega essa valoração advinda da literatura e por isso, discutimos a construção da favela cinematográfica. Desta forma, o próximo escopo foi subdividir a cinematografia nacional em três categorias: Favela Romântica; Favela Pop e Favela Endógena. Através dessa categorização acreditamos ser possível compreender as produções atuais compostas por um olhar “de dentro”. Pela metodologia de análise fílmica trabalhamos os filmes *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), *5X Pacificação* (2012) e *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012). Traçamos a relação entre representar e rememorar, uma vez que uma é trazer a presença de uma coisa e a outra é evocar uma lembrança que se localiza no passado. Deste modo, consideramos os pontos de contato entre os conceitos e determinamos que eles se utilizam de algum suporte. Em nossa pesquisa, este suporte é a imagem fílmica. Pensando por esse viés e buscando analisar a representação da subalternidade nos filmes de favela, acreditamos que se valem de muitas memórias e ensejam expor as imagens produzidas pelos seus próprios moradores, mas se embasando igualmente por múltiplos olhares.

**Palavras-chave:** Memória; Representação; Filmes de favela; Rememoração.

## ABSTRACT

The slum is a topic widely discussed in the movies. Be in older movies even in more recent productions. As we reflect on this side, we chose to discuss it through film footage of filmmakers originated in the slums and rebuilding previous films from endogenous look. The work aims in these scenes verify what they re-present and recall of long films that precede them, particularly *Cinco vezes favela* (1962) and *Cidade de Deus* (2002). To this end, the first objective was to analyze the first representations starting from the Euclides da Cunha's book *Os Sertões* (1902) of we consider as a founding myth. As we reflect on this, we note other literary works that address slum and as a way print a book value on it. The film also carries this arising valuation literature and so we discussed the construction of the cinematic favela. Thus, the next scope was to subdivide the national cinematography into three categories: Romantic Favela; Pop Favela and Endogenous Favela. Through this categorization we believe it is possible to understand the current productions made by a "inside" look. Using a methodology work by film analysis, we verified the films *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), *5X Pacificação* (2012) and *Cidade de Deus - 10 anos depois* (2012). We set the ratio to represent and recall, since one is to bring the presence of one thing and another is to evoke a memory that is located in the past. Thus, we consider the points of contact between the concepts and determined that they use some support. In our research, this support is the filmic image. Thinking by this side and trying to analyze the representation of subordination in favela movies, we believe that draw many memories and wish expose the images produced by their own citizens, but also provide input for multiple looks.

**Keywords:** Memory; Representation; Favela Movies; Recall.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Visão geral de Canudos.....	39
Figura 2 - Oswaldo Cruz higienizando a Favela.....	43
Figura 3 - Cartaz do Filme Favela dos meus amores (1935) .....	66
Figura 4 - Crítica de <i>Favela dos meus amores</i> (1935) .....	67
Figura 5 - Carmen Santos e Antônia Marzullo em cena .....	68
Figura 6 - Cena musical do filme <i>Favela dos meus amores</i> (1935) .....	68
Figura 7 - Cena de <i>Rio 40, graus</i> (1955).....	70
Figura 8 - Espírito da luz e seu filho no morro .....	72
Figura 9 - O sambista encontra Angela Maria .....	72
Figura 10 - "O favelado" de Cinco Vezes Favela .....	73
Figura 11 - "Couro de gato" e "Escola de Samba, Alegria de Viver" .....	74
Figura 12 - Confronto entre Tião Medonho e Grilo Peru .....	75
Figura 13 - Eurídice chega ao Rio (acima) e encontra Orfeu (abaixo) .....	77
Figura 14 - Orfeu com Eurídice (à esq.) e desfilando na Escola de Samba (à dir.)...81	
Figura 15 - Dadinho dispara em <i>Cidade de Deus</i> (2002).....	85
Figura 16 - Uma câmera/arma na mão e uma ideia na cabeça. Buscapé (à esq.) e Zé Pequeno (à dir.).....	86
Figura 17 - Quadrinhos e Video Game de <i>Cidade de Deus</i> (2002).....	87
Figura 18 - Um favelado foge (à dir.) e o outro corre para dar boas notícias (à esq.) .....	95
Figura 19 - Sequência final de "Concerto para violino" .....	98
Figura 20 - O lazer na favela.....	99
Figura 21 - Davi lê seu script de bandido .....	105
Figura 22 - Leandro Firmino diante da imagem de Dadinho .....	108

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 OS SERTÕES E AS FAVELAS: AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES.....</b>	<b>28</b>
1.1 O MITO FUNDADOR EUCLIDIANO.....	33
1.2 A CIDADE CONSTRUÍDA <i>FORA DA VIDA</i> .....	42
1.3 O VALOR PATRIMONIAL DA PALAVRA E DA IMAGEM .....	48
<b>2 A FAVELA CINEMATOGRÁFICA: A EXISTÊNCIA NA DIEGESE FÍLMICA .....</b>	<b>58</b>
2.1 O ROMANTISMO PRÓXIMO DO CÉU .....	63
2.2 A VIOLÊNCIA POP E LÚDICA .....	79
<b>3 O OLHAR DE DENTRO: A REMEMORAÇÃO NO CINEMA .....</b>	<b>90</b>
3.1 A FAVELA DELES MESMOS .....	93
3.2 OS FAVELADOS SÃO OS OUTROS .....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....</b>	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO

O sujeito contemporâneo está imerso na lógica da espetacularização, cujas imagens passam a ser tão essenciais que acabam por influenciar o próprio olhar sobre as coisas do mundo. A imagem possui, na atualidade, uma dimensão muito mais ampla e veloz e, de fato, exerce grande influência no imaginário humano. Estas representações acabam se acumulando nesse imaginário, sedimentando um arquivo de imagens pré-criadas.

Ao ingressar no meio acadêmico, pude notar a significância do Cinema como área de estudo. Antes, porém, como apreciadora, o percebi como objeto e campo de pesquisa que me acompanham ao longo de minha trajetória. Quando ingressei na Universidade, primeiramente na graduação em Turismo na Universidade Federal Fluminense, objetivava tratar da relação do Cinema com esta área de formação inicial, de tal modo que, no início da pesquisa, ao entrar em contato com o tema de passeios turísticos realizados em favelas do Rio de Janeiro, busquei compreender a analogia entre a estética cinematográfica e a produção do “turismo em favela”.

No ano de 2010 efetuei uma breve análise de nove produções nacionais, rodadas nos anos 1990, que fizeram parte de meu universo argumentativo. Interessavam-me os pontos de contato entre elas e os elementos que compõem a construção de um produto turístico. No que se refere às pesquisas de campo, realizei uma observação participante no roteiro proposto pela agência *Favela Tour*, numa tentativa de gerar um novo viés de estudo, compreendendo o turismo como criação estética. Esse pensamento advém da minha participação na Iniciação à Docência como monitora da disciplina de Apreciação Estética, na qual, orientada pela Profa. Dra. Karla Estelita Godoy, pude aprofundar minhas noções de História da Arte.

Contudo, a partir do ensaio de análise fílmica na graduação, senti a necessidade de verificar mais profundamente estas produções. Para chegar ao meu foco atual, tracei uma trajetória reflexiva que se inicia nas minhas primeiras pesquisas, com base nas considerações a seguir.

*Favela movie* é a definição dada aos filmes com narrativas que se desenvolvem nestas comunidades. A pobreza é um ponto em comum destas obras, e, com o advento e a projeção internacional de películas com esta temática, o termo “favela” passou a ser utilizado como gênero cinematográfico – inicialmente com

produções brasileiras e depois se expandindo para demais nacionalidades. No caso do gênero favela, Salvo (2012) acredita que sua origem está fundamentalmente ligada a um contexto sócio-histórico bem específico, relacionado a uma nova ordem social nas favelas representada pela chegada do narcotráfico e das armas de fogo nos morros, conjuntura que abordaremos nesta dissertação. Para a autora, a favela como gênero cinematográfico foi divulgada pela grande mídia e pesquisadores, dentre eles Nagib (2006), que irá abordar a sua solidificação diante da notoriedade de *Cidade de Deus* (2002).

É interessante analisar a trajetória desses filmes ao longo da cinematografia brasileira. O Cinema Novo buscava retratar o território da favela através de uma “estética da fome” – expressão cunhada por Glauber Rocha. Essa forma de representação visava fazer o espectador refletir ao entrar em contato com imagens chocantes da pobreza e da violência. Havia também, em determinadas produções, um viés romantizado com base na cultura do samba e dos morros. A saída da miséria, neste contexto, estava vinculada à arte, à cultura popular e ao carnaval.

O auge e o criador da nova estética dos filmes de favela pós-retomada<sup>1</sup> do cinema brasileiro é *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Bentes (2007) denomina essa tendência estilística de “cosmética da fome”, uma vez que as imagens violentas possuem como finalidade a espetacularização e o entretenimento. A câmera que, no Cinema Novo, captava as agruras de um povo sofredor e fazia o espectador pensar, agora, nos filmes contemporâneos sobre a favela, mostra uma violência lúdica que diverte e choca ao mesmo tempo.

Após essa série de produções que seguiram este modelo, localizadas no período dos anos 2000<sup>2</sup>, observamos que o cinema de favela já aponta outras

<sup>1</sup> A Lei do Audiovisual Nº 8.685, de 20 de Julho de 1993, permite que filmes, antes financiados pelo governo, possam receber patrocínio de empresas privadas baseado em incentivos fiscais. Como consequência, conforme será explicitado adiante, a produção cinematográfica voltou à ativa e este período foi denominado *Retomada*.

<sup>2</sup> Podemos citar alguns como *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *O Invasor* (2002), de Beto Brant, *Uma Onda no Ar* (2002), de Helvécio Raton, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat, *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, *Falcão, meninos do tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde, *Antônia* (2006), de Tatá Amaral, *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, *Maré, nossa história de amor* (2007), de Lúcia Murat, *Era uma vez* (2008), de Breno Silveira, *Última Parada 174* (2008), de Bruno Barreto, *Sonhos roubados* (2009), de Sandra Werneck, *400 contra 1 – A história do Comando Vermelho* (2010), de Caco Souza, *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha, *5X favela, agora por nós mesmos* (2010), de Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra e Manaíra Carneiro, *5X Pacificação* (2012) de Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Wagner Novais, Rodrigo Felha, *Alemão* (2014), de José Eduardo Belmonte.

inclinações: os cineastas oriundos de comunidades são capazes de retratar narrativas mais próximas do cotidiano destes territórios, e existem vários projetos sociais com ensino de técnicas cinematográficas em comunidades. É justamente essa tendência que vem sendo realizada a partir de filmes como *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais. Estes são, em grande parte, filmes independentes e documentários.

Facina (2009), ao escrever um pequeno artigo numa página na internet sobre o documentário *Olhar Estrangeiro* (2006), de Lucia Murat, baseado no trabalho do professor Tunico Amâncio, *O Brasil dos gringos: imagens no cinema* (2000), afirma que é importante que os moradores de favelas produzam seus próprios filmes. Fundamentada na ideia do documentário de destrinchar os estereótipos presentes em produções estrangeiras que retratam o Brasil, a autora critica o fato de muitos “*favela movies*” igualmente reproduzirem visões estigmatizantes. Portanto, haveria a possibilidade de cineastas oriundos de comunidades serem mais adequados para retratar narrativas mais próximas do cotidiano destes territórios.

Já constatamos o trabalho de Murat que aborda os filmes internacionais que se passam no Brasil. Como já citamos, uma bastante considerável foi a tese de doutorado “Em busca de um clichê: panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro”, do professor de cinema da UFF, Tunico Amâncio, que originou seu livro supracitado no parágrafo anterior. Assim, fui inspirada pela proposição de Facina (2009) sobre a significância de haver um estudo similar voltado para este viés e, com base na compreensão de que o imaginário e o olhar são decisivos para a forma que enxergamos e significamos a realidade, o foco igualmente dar-se-á nas transformações pelas quais passaram a favela imaginária nos filmes que a retratam.

No cenário acadêmico, podemos notar importantes produções que contemplam a cinematografia nacional, que se apresenta como fértil área de estudo. Isso ocorre especificamente em nossa Pós-Graduação em Memória Social, sendo que, dentre essas produções, podemos destacar algumas teses e dissertações das diversas linhas de pesquisa. De acordo com os dados apresentados no site do Programa (TESES..., 2015), temos:

- “O produto cinematográfico como documento instituição: discussões teórico-metodológicas”, de Nicolas Alexandria Pinheiro (1999);

- “Cinema brasileiro: a chanchada como documento de uma época: 1945-1960”, de Maria Eunice Anffe Nunes Villar (2000);
- “Uma janela para o mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista”, de Milene de Cássia Silveira Gusmão (2001);
- “Alô! Alô! Cinema! Memória, cultura e linguagem na parceria entre o cinema e o rádio nas décadas de 30 e 40 do século 20”, de André Luiz Sampaio de Oliveira (2003);
- “Documentação audiovisual: instrumento de construção da memória da favela Chapéu Mangueira”, de Ana Cristina da Conceição Arruda (2006);
- “A memória do cinema mudo brasileiro na coleção Jurandyr Noronha”, de Kely Cristina Silva de Moraes (2006);
- “Cenas da cidade: de cinema a igreja a memória do Cine Palácio Campo Grande”, de William de Souza Vieira (2009);
- “Memória e Literatura: um olhar cinematográfico”, de Samantha Arruda Campos (2009);
- “Jango, de Silvio Tendler: o cinema documentário e a memória como bandeira política”, de Fabio Osmar de Oliveira Maciel (2011);
- “Colecionando o invisível: o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte”, de Thainá Castro Costa (2012);
- “As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual”, de Silvia Ramos Gomes da Costa (2012);
- “Imagens que dão voz: a memória discursiva da música brasileira nos documentários contemporâneos”, de Sabrina Dinola Gama e Silva (2012);
- “Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro”, de Márcia Cristina da Silva Sousa (2013);
- “Memórias do feminino na obra de Walter Hugo Khouri”, de Thalita Souza Aragão Ramalho (2013);
- “A função política do erotismo no Cinema Marginal brasileiro”, de Rejane Lopes Rodrigues (2013);
- “A história na tela: cinema, história e memória em filmes ficcionais”, de Lidiane Macedo Cosmelli (2013);
- “Luz, Câmera, Narração: A arte de Colecionar de Eduardo Coutinho”, de Andre Sena (2013);

- “Análise do discurso sobre o cinema educativo no Brasil na década de 30”, de Marcelo Dominguez Rodrigues Moreira (2014);
- “Memórias vivas/camadas híbridas: cinema, colecionismo e performance audiovisual em tempo real”, de Wilson Oliveira da Silva Filho (2014);
- “Em território do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização”, de Renata Ribeiro Gomes de Queiroz Soares (2014);
- “Memórias e Sensações: o excesso no cinema de horror do século XXI”, de Johanna Gondar Hildenbrand (2015).

É nesse contexto que nosso trabalho se insere e objetiva contribuir.

Ao tratarmos da memória considerando-a como uma construção coletiva, tal como aponta Halbwachs (2006), acreditamos ser possível, através do olhar dos diretores, criar uma visualidade da favela no cinema e, assim, construir uma memória deste território através de imagens cinematográficas. Contudo, não iremos nos ater à recepção provocada pelo filme, e sim ao discurso emitido pelos cineastas e às várias imagens por eles elaboradas. Desta forma, nosso problema de pesquisa consiste em compreender por que cineastas oriundos de comunidades rememoram filmes de favela de décadas anteriores.

Dentro desse contexto de problematização, nosso primeiro objetivo foi buscar as primeiras representações de favela, entendendo-as como constituição de patrimônio nacional e, portanto, refletindo na consolidação do cinema brasileiro. Traçamos uma visão geral sobre a cinematografia nacional de favela, dividindo-a em categorias desde os considerados primeiros filmes, nos anos 1950 e 60, até o momento atual. Depois, analisamos produções recentes como *5X favela - agora por nós mesmos* (2010) e *5X Pacificação* (2012), que se referem a *Cinco vezes favela* (1962) e *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012), que retoma a situação dos atores após esta passagem de tempo do filme *Cidade de Deus* (2002). A partir dessa análise, supomos que há um projeto de evocar essas produções, mas revistas por uma percepção “de dentro”. Vemos o caso do filme *Orfeu*, que primeiramente foi criado por um olhar estrangeiro na versão de 1959 e depois revisitado em 1999 pelo cineasta brasileiro Cacá Diegues. Entendemos, então, que a representação da favela no cinema está em busca da aproximação com a visão endógena.

Valladares (2005), ao produzir uma extensa pesquisa sobre a representação da favela nos meios acadêmicos, afirma que as reproduções de estereótipos ligados à sua imagem deveriam ser refletidos. Para ela, “a categoria favela utilizada hoje, tanto nas produções eruditas quanto nas representações da mídia, é resultado [...] de representações sociais sucessivas, originárias das construções dos atores sociais” (VALLADARES, 2005, p.21). Posto isso, a autora considera que a favela é, de certo modo, uma invenção, e para considerá-la desta forma, analisa imagens e discursos do século XX. Seguindo esse pensamento, nos apropriaremos de imagens cinematográficas, refletindo igualmente sobre a influência dessas representações no cinema de favela.

As representações imagéticas são formas de compreensão e interpretação da realidade, dos indivíduos e do meio em que estão inseridos. O olhar expressa uma enorme importância em nossa sociedade, pois através dele criamos significações. Barbosa e Cunha (2006, p.54) ressaltam a diferença existente entre o olhar e a visão: “O olhar capta o que pode significar, diferentemente da visão, que é uma competência física do corpo humano. Sua visão é genérica, o olhar é intencional, e as formas de olhar são resultado de uma construção que é cultural e social”. Podemos dizer que, para analisar uma imagem, é necessário enxergar para além da visão como sentido biológico e estabelecer um olhar interpretativo, pensando a imagem como objeto de reflexão. Os autores completam que

uma representação não é uma realidade observável, mas um conjunto abstrato que só conhecemos por certas manifestações exteriores que reconstituímos mediante relatos, imagens e narrativas (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.55).

De acordo com Barbosa e Cunha (2006), trabalhar com filmes requer o conhecimento de que estamos lidando com a representação de um imaginário em movimento, recriado a todo tempo. Assim, destacam que uma forma comum e errônea de interpretar a relação de cinema e sociedade é caracterizar o primeiro como reflexo da segunda. No entanto, devemos lidar com essa associação, entendendo que o cinema faz parte da sociedade, não é só seu produto. O cinema é uma forma de os indivíduos ressignificarem e construírem a percepção de si mesmos e do mundo à sua volta.

Nesse sentido, o processo de transformação do que chamamos de favela cinematográfica é aqui investigado entendendo-a como aquela que passa a ser apropriada e construída pelo cinema de diversos modos, nos dedicando ao suporte fílmico. A partir da discussão sobre a realidade no cinema, consideramos que a imagem fílmica não é real, mas, como define Aumont (2006), uma impressão da realidade. Ela se aproxima do real, mas nunca irá atingi-lo.

No momento em que adotamos o conceito de “favela cinematográfica”, cabe explicitar sua origem. Como mencionado, na primeira etapa da pesquisa desenvolvida na graduação realizei uma análise voltada para os passeios realizados em favelas. Desta forma, entrei em contato com a produção da socióloga Bianca Freire-Medeiros, pesquisadora dos passeios denominados *favela tours*. Freire-Medeiros (2009) define a favela apresentada aos turistas como “favela turística”, um cenário que não é o vivido pelos moradores cotidianamente, e sim uma construção mediada pelos serviços turísticos. Logo, tanto pela autora quanto em minha pesquisa é discutido o conceito de autenticidade no Turismo, havendo, assim, pontos de contato com a criação cinematográfica e a questão da realidade existente na área de Cinema. Logo, considere que

quando o Turismo se apropria de algo e o prepara para ser mostrado ao turista, nesse processo haverá uma construção sobre realidade, e não a realidade propriamente dita. Assim, a criação do produto turístico muito se assemelha às produções estéticas, uma vez que elas também implicam discussões quanto à sua condição de imitar ou não o real. (LUNA, 2010, p.75).

Posto isso, ao analisar as representações existentes da “favela turística”, notamos que, igualmente, havia formas de apresentação da favela no cinema. Conforme consideramos, “a favela turística vai ao encontro da favela cinematográfica” (GODOY; LUNA, 2012, p. 249). No Turismo, ela pode aparecer com os vieses de aventura, lazer e social. No Cinema, temos as categorias que definimos e que são focadas nesta dissertação. Portanto, quando mencionamos o conceito de “favela cinematográfica” não nos referimos aos territórios presentes nos mapas da cidade, mas, sim, às múltiplas representações da favela nos filmes. A favela cinematográfica é a favela diegética, aquela que só existe no campo ficcional.

Primordialmente, portanto, coube fazermos um panorama das produções, pois acreditamos assim ser possível compreender os conteúdos e formas que foram

transmitidos, se reverberam uns nos outros e podem se aproximar. Essas produções foram divididas em categorias de acordo com o teor que apresentam: (a) *Favela Romântica* – anos 1950 e 1960; (b) *Favela Pop* – pós-retomada, anos 2000; (c) *Favela Endógena* – anos 2010.

Categorias são conceitos consideráveis dentro de uma teoria, possuem uma conotação classificatória. Para Bardin (2011, p.147), “a categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação [...]”. Neste momento da pesquisa, possuímos categorias mais gerais e construídas na fase exploratória. A primeira delas, FAVELA ROMÂNTICA, emerge a partir de tendências observadas nos primeiros filmes de favela. Temos constantemente o termo “morro” ao invés do termo “favela”. Nela, o viés romantizado acompanha a representação que havia na época, além de uma tentativa do cinema do início dos anos 1950 até o fenômeno do Cinema Novo de mostrar uma temática nacionalista, dita autêntica.

A segunda, FAVELA POP, nos apresenta desta forma após o Cinema da Retomada, que consideraremos a datar do filme *Orfeu* (1999), que já mescla elementos tanto da tipologia romantizada quanto da “cosmética da fome”, apontada por Bentes (2006), e que serão observados na análise de conteúdo fílmico. Aqui está presente a inclinação para uma “estética violenta de entretenimento” proporcionada pelo advento estilístico do filme *Cidade de Deus* (2002). Acreditamos, então, que essa categoria esteja representada até o momento atual pelos *favela movies* – após o surgimento da expressão –, uma vez que muitos deles ainda seguem essa fórmula para se manter na indústria cinematográfica.

A última, FAVELA ENDÓGENA, contempla o que cremos ser um direcionamento, no cinema brasileiro contemporâneo, de o “representado” se representar nas telas. Podemos notar que são restritos os filmes de grande circuito, mas boa parte deles pode ser encontrada na forma de produções independentes. Os filmes selecionados nos mostram os incentivos de cineastas e de intelectuais que despontaram na militância das questões das comunidades.

Essa divisão foi observada durante as pesquisas iniciais e embasada pelo referencial teórico e metodológico. Ao analisarmos a literatura que trata do tema favela, traçamos um percurso da sua constituição. A partir daí notamos que a oposição existente entre o território da favela e o restante da cidade perpassa o seu histórico. O paradoxo de “morro *versus* asfalto” está presente desde o início das

favelas, contudo, ao longo da história das comunidades teremos contextos sociais diferenciados.

Por outro lado, nos filmes que delimitamos dentro das categorias apresentadas, percebemos que essas conjunturas são reproduzidas através da narrativa cinematográfica. Essas tipologias – que serão explicitadas ao longo da dissertação – são oriundas justamente da representação fílmica da imagem que a favela tem no tempo corrente. Obviamente, alguns filmes criam histórias de épocas diferenciadas, mas podemos notar, através da delimitação das datas, que são seguidos os estilos que a imagem da favela apresenta no momento. Mesmo assim, estará na ordem da representação, pois, ao se utilizarem dos materiais de expressão para compor essa favela, apesar de buscar um contato com a realidade, os cineastas estão construindo uma favela fictícia.

Mesmo nosso campo de pesquisa sendo composto por filmes tanto de ficção quanto por documentários, essa combinação não nos apresenta como problemática, pois consideramos assim como afirma Vernet que qualquer filme será, ficcional. O autor define que os filmes de ficção representam algo de imaginário, isto é, uma história. Segundo ele, o filme será duas vezes irreal, uma vez que apresentam uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação inventada, e o próprio filme simula em forma de imagens essa primeira representação. Portanto, ele é “irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou atores)” (VERNET, 2006, p.100). Para Vernet a representação fílmica é vista como um dos tipos mais fieis de representar, se comparada com demais formas de expressão como a pintura e o teatro.

O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção. (VERNET, 2006, p.100, grifo do autor).

Nem mesmo os filmes científicos e documentários escapam dessa definição. Por utilizarem os mesmos recursos – imagem em movimento e som –, Vernet (2006) considera que qualquer filme retira a realidade do que representa e se transforma

em espetáculo. O espectador desses tipos de filmes não se comporta, segundo ele, diferente de um espectador de filme de ficção. Ele igualmente estará para Vernet (2006, p.100-101) inserido na mesma lógica, pois como o próprio nome diz, espectador é aquele que assiste ao espetáculo. Assim, “a partir do momento em que um fenômeno se transforma em espetáculo, a porta está aberta para o devaneio [...], o filme se aproxima do sonho sem, contudo, confundir-se com ele”. Além de outros motivos apontados pelo autor como que qualquer objeto já é signo de alguma outra coisa e desta forma já se encontra preso a um imaginário social, sendo, portanto um meio para pequenas ficções. Mesmo se apresentando como formas mais próximas da realidade, filmes desses tipos também dependem mais do imaginário. “Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em “visão” que se aproxima mais do imaginário” (VERNET, 2006, p.101). A partir daí estabelecemos que vamos lidar a todo tempo neste trabalho com a ficção.

As primeiras produções são localizadas nas décadas de 1950 e 60, sendo a primeira delas *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro. *Orfeu Negro* (1959) não é uma produção brasileira, mas consideramos importante para a análise pelo fato de ser filmada no Brasil e com atores brasileiros. Será imprescindível quando utilizarmos o outro *Orfeu*, de 1999. Na segunda categoria temos um salto temporal, e o recorte histórico diferenciado ocorre em razão da problemática da indústria cinematográfica brasileira nos anos 1970 e 80, que será apontada em nosso texto. Após a retomada, nos anos 1990, teremos a produção mais significativa de filmes de favela, tanto que serão categorizados internacionalmente como *favela movies*.

Assim sendo, buscamos estabelecer como objetivo geral a compreensão de uma construção da memória social da favela através da imagem cinematográfica. Desta forma, essa memória pode perpassar ao longo da cinematografia e é reproduzida em filmes de diferentes épocas, até mesmo aqueles que propõem ser mais próximos da realidade da favela por serem elaborados pelos seus próprios moradores. Cabe aqui ressaltar que consideramos que o cinema não é a realidade, mas uma aproximação do real que classificamos como uma construção, tal como é a memória uma criação de um grupo. Se pensarmos na memória cinematográfica, estamos nos utilizando de um conceito de uma memória criada que se fundamenta pela imagem fílmica.

Nosso quadro teórico é composto por um eixo central, que é a Memória tratada de forma interdisciplinar. Embasamo-nos no conceito proposto por Halbwachs (2004), relacionando-o a Pollak (1989). Pollak (1992) afirma que, em princípio, a memória aparenta ser uma construção individual, porém, cita que Halbwachs a entende como um fenômeno coletivo. Na tradição europeia – e para o autor – a memória nacional pode ser considerada como a mais completa forma de uma memória coletiva. Contudo, para Pollak (1989), a memória nacional será a última tentativa de memória coletiva, pois devido ao seu estiramento há um esforço para fixar a memória da nação.

Devemos considerar o que Halbwachs denomina de “processo de 'negociação' da memória” (POLLAK, 1989, p. 3, grifo do autor), que é o contato da memória coletiva com a individual. Está aí uma das problemáticas da memória social, pois pode haver um embate entre as diferentes interpretações sobre os fatos. Por isso, é interessante identificarmos os indivíduos que criam a memória cinematográfica da favela, que se apresentam como aqueles que constroem a narrativa, ou seja, os cineastas. Nesse processo recorreremos às proposições de Benjamin, uma vez que ele trata da relação entre romance e narrativa.

No ensaio “Experiência e Pobreza”, o filósofo inicia sua análise afirmando que “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Para ele é recorrente que quando há o desejo de ouvir uma história, ocorre uma situação constrangedora, pois parece que os indivíduos estão privados da capacidade de trocar experiências. Devemos lembrar que Benjamin é um filósofo da modernidade e seus trabalhos se localizam no período entre guerras; desta maneira, ele vê de forma pessimista os fenômenos sociais da sociedade da época. No caso da narrativa, considera que a falta de experiência “mata” a prática de contar histórias, de tal modo que acredita que a narrativa tradicional está perdida.

Notamos que há a preocupação do autor em elucidar a distinção existente entre a narrativa e o romance. Benjamin (2012) critica o romance como uma representação burguesa que está vinculada ao livro; logo, a tradição oral é completamente diferenciada deste. A narrativa é retirada da experiência, isto é, o narrador conta os fatos que viveu na realidade. No romance, para ele, a história é inventada, e o romancista não está em contato com outros indivíduos. Temos, assim, um isolamento do sujeito. Para Benjamin, a memória está relacionada à narração.

Quando retomamos a ideia dos olhares presentes na narrativa cinematográfica, os filmes de favela apresentam uma problemática da retratação da subalternidade no cinema. Se tratarmos desse território tipicamente brasileiro, mais precisamente carioca, estamos lidando com uma visão da periferia, uma visão formada sobre aqueles que estão marginalizados da sociedade. Pollak aponta para essa oposição da memória oficial formada pelas memórias subterrâneas.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominada, se opõem à memória oficial, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p.4).

Para ele, essas memórias subterrâneas emergem em momentos de crise e entram em disputa com a memória coletiva nacional.

O olhar representado é, boa parte das vezes, realizado por aqueles que se encontram em posições socialmente privilegiadas. As imagens desse outro, o favelado, por muito tempo foram criadas pela visão de indivíduos de lugares sociais tradicionalmente estabelecidos. Vemos que os grupos hegemônicos são responsáveis por construir, em sua maioria, as imagens dos grupos minoritários.

Desta forma, nos é imprescindível discutir a autora Spivak (2010) com seu questionamento das vozes dos subalternos. Direcionados à imagem da favela no cinema, podemos questionar: quem poderia criar a favela cinematográfica? Amâncio (2000), ao refletir sobre sua pesquisa dos clichês e estereótipos do Brasil no cinema estrangeiro, alerta que os trabalhos semelhantes podem incorrer na militância direcionada em revelar ideologias de dominação, usando um tom crítico exacerbado. Nosso objetivo, tal como o autor, não é este, pois buscamos traçar uma análise que atravessasse os diversos olhares sobre a temática e que seja distanciada do cunho ideológico. Para tanto, esses conceitos são aplicados quando abordamos os filmes com a tendência da visão dos moradores de favela.

Já direcionados à temática da favela no cinema, pesquisamos sua origem como gênero cinematográfico, abordando essa conceituação, bem como a temática da Cosmética da fome de Bentes (2007). Desta forma, nossa outra categoria, apontada a todo o momento, é a Favela. Para fundamentá-la, apoiamo-nos em Valladares (2005) que estuda o seu mito de origem, isto é, a invenção da favela. Traçamos também um paralelo com outra autora da temática, Perlman (2002), e seu

livro "Mito da Marginalidade". Além disso, utilizamos, mesmo que apresente um viés jornalístico, o livro "Cidade Partida", de Ventura (2005).

É interessante notar que os textos jornalísticos foram precursores em discorrer sobre a formação das favelas, como nos aponta Valladares (2005), tanto que nos utilizamos de um deles como inspiração para o título desta dissertação. Mais precisamente, a definição de uma crônica escrita pelo poeta Olavo Bilac em 1908, que aponta a favela como "uma cidade à parte" (BILAC, 1916, p.195).

Nossas demais categorias teóricas são compostas pela Imagem e Visualidade, importantes conceitos ao tratarmos das imagens cinematográficas. O imaginário é composto por diversos elementos estéticos, uma vez que consideramos a estetização da realidade como algo recorrente na contemporaneidade. Portanto, ao adentrarmos esse assunto recorreremos a Morin (2014) com sua análise do encanto que cerca as imagens. Morin afirma que nada nos seduz mais do que a transformação do banal em registro imagético.

Posto isso, nossa outra categoria, o Cinema, é embasada por Aumont (2006), pois, tal como Morin (2014), ele trata da persuasão da imagem fílmica. A produção cinematográfica envolve criações estéticas e artísticas, que, aliadas à tecnologia, criam a possibilidade de se aproximarem das imagens formadas na imaginação humana. Aumont (2006, p.21) afirma o quanto "é importante observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo". Sob essa perspectiva, o cinema se destaca como um tipo de arte que envolve o espectador sobremaneira, a ponto de sentir-se como se estivesse vivendo a própria realidade. Além dele, visando compreender a metodologia da análise de conteúdo fílmico utilizamos as proposições de Vanoye e Goliot-Lété (2013). Ao reduzir as cenas dos filmes a pequenos fragmentos, o analista obtém um distanciamento da imagem. Após esta etapa, acreditamos ser possível reconstruir o filme e, desta maneira, compreender melhor a narrativa.

Na categoria do Patrimônio, optamos por nos voltar um pouco para os conceitos da Antropologia visual, mas pensando na transmissão patrimonial. Apesar de Patrimônio ser um termo que apresenta diversos significados no tempo e no espaço, e que permite, por sua vez, diversas leituras, estabelecemos os pontos de contato da Nação como objeto como coleção. Ao tratar disso e a partir do conceito de Chauí (2000), compreendemos que será o próprio semióforo, porém se utiliza de

vários componentes para se manter como tal. Esses elementos são representações e narrativas, romances, representações, entre outros. Podemos considerar que são independentes das políticas de patrimonialização do Estado; alguns bens ou manifestações são considerados patrimônios sem estarem tombados ou registrados, pois eles estão fundamentados por um valor e memória.

Os estudos sobre as imagens são cada vez mais recorrentes no âmbito acadêmico. A imagem e contexto social estão interligados e instigam o pesquisador a relacioná-los. O audiovisual e o cinema perpassam a nossa existência social. Não podemos pensar no mundo contemporâneo sem as imagens em movimento oriundas de diferentes recursos audiovisuais. No caso do cinema, somos capazes de identificar imagens já aceitas socialmente. Segundo Amâncio (2000, p.17), no “cinema de ficção de longa metragem é que se cristalizam mais eficazmente as imagens que se repetem no vídeo e na televisão”. Mas é igualmente interessante perceber novas imagens, novas formas de ver e representar que podem ser estudadas, uma vez que estão relacionadas à construção do imaginário e da memória.

A provocação também é refletir sobre como a criação e o conteúdo cinematográfico constroem e difundem ideias e conceitos. Nossa abordagem interdisciplinar tem como fundamento o objeto fílmico, que se apresenta como inspiração para desenvolvermos as reflexões que aqui buscamos empreender.

Ao apresentarmos um arcabouço teórico composto por campos de saber variados, cabe-nos aqui sinalizar que estamos inseridos no contexto de um curso de pós-graduação interdisciplinar. Ao pensar nessa característica, consideramos que este trabalho já se constituiu na interdisciplinaridade. Entretanto, segundo Abreu (2006), para o embasamento teórico do texto, deve-se haver cautela na escolha dos autores e escolas de pensamento. Por estarmos localizados em um curso interdisciplinar, boa parte das vezes são realizadas miscelâneas de conceitos. Para a autora, o pesquisador deve estar atento ao conteúdo teórico que irá utilizar em seu estudo.

No campo da Memória Social essa atenção deve ser redobrada, uma vez que é composto de autores de muitas vertentes intelectuais. Contudo, é possível “misturar chicletes com banana” (ABREU, 2006, p.30), isto é, valer-se desses diferentes vieses, desde que se saiba como fazer. O primeiro cuidado a se tomar é identificar a qual escola o autor pertence, identificando suas ideias, e a quais autores

ele recorreu. Compreende-se que o pensamento de um estudioso é formado por muitos outros.

Abreu (2006) nos lembra, a partir de sua análise, que os conceitos de memória são aplicáveis a muitos temas, mas não podemos tratá-los como um grande estado de permissividade. Optamos, então, por elucidar com quais caminhos teóricos estamos trabalhando. Todavia, iremos discorrer sobre o nosso campo de pesquisa e como observá-lo quando estabelecermos nosso viés metodológico.

Ao pensarmos na significância do Cinema como área de pesquisa, buscamos trabalhar a visualidade e a memória da favela como objeto e a sua representação cinematográfica como campo. A temática se apoia em filmes brasileiros do gênero *favela*. Assim, para verificar as transformações da favela cinematográfica ao longo da cinematografia nacional, estabelecemos uma metodologia de pesquisa que contempla uma análise no território visual.

Esta pesquisa apresenta três estágios. A primeira fase realiza o aprofundamento teórico dos autores com a leitura, interpretação e análise crítica da produção bibliográfica disponível. Este arcabouço teórico fundamenta as informações coletadas para os próximos estágios. Na segunda, selecionamos alguns filmes brasileiros com a temática da favela, já citados anteriormente. É realizada uma análise de conteúdo a partir dos conceitos de Vanoye e Goliot-Lété (2013) sobre examinar materiais fílmicos, buscando identificar nas cenas os elementos – narradores, personagens e cenários – como suportes para nossas observações. Em terceiro, estabelecemos a interpretação e a análise qualitativa dos dados coletados, visando ir ao encontro do referencial teórico. Nesta etapa, desenvolvemos uma discussão associando as informações oriundas de ambos os estágios.

A dissertação é composta por três capítulos. No primeiro, “OS SERTÕES E AS FAVELAS: AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES”, tratamos da constituição da imagem da favela a partir das primeiras formas de representação, sobretudo nas obras literárias e textos jornalísticos, como *Sertões* (1902) de Euclides da Cunha. Estabelecemos um diálogo com o campo do patrimônio, refletindo sobre o valor patrimonial dado antes mesmo de ser institucionalizado como tal.

Em “A FAVELA CINEMATOGRAFICA: A EXISTÊNCIA NA DIEGESE FÍLMICA”, que se configura como o segundo capítulo, adentramos rumo à compreensão dos elementos que atravessam as produções audiovisuais brasileiras

com a temática da favela. Apresentamos também elucidações sobre visualidade e imagem, de Edgar Morin e Jacques Aumont, para embasar nosso conceito de favela cinematográfica, analisando sua constituição na diegese fílmica. Passamos pelas produções localizadas com um teor mais romantizado dos anos 1950 e 60. Depois, debatemos os filmes dos pós-retomada anos 2000, que estabelecem uma estética Pop.

No terceiro e último capítulo, intitulado “O OLHAR DE DENTRO: A REMEMORAÇÃO NO CINEMA”, discutimos o processo da construção do olhar nas produções atuais sobre a favela, mais precisamente *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), *5X Pacificação* (2012) e *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012). Partimos dos conceitos de subalternidade e representação, pois acreditamos que dessa maneira podemos compreender a rememoração pelo olhar de cineastas oriundos da favela sobre produções anteriores.

Nas Considerações Finais, retomamos a trajetória proposta no trabalho, apontando desdobramentos e concluindo nossa pesquisa.

## 1 OS SERTÕES E AS FAVELAS: AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES

*Galgava o topo da Favela. Volvia em volta o olhar para abranger de um lance o conjunto da terra. E nada mais divisava recordando-lhe os cenários contemplados. Tinha na frente a antítese do que vira. Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros — arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectiva inteiramente nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros de imaginativa ingênua, acreditassem que “ali era o céu...”.*

*Euclides da Cunha, 1902*

*[...] Conceição, Pinto, Livramento, confusos dédalos de ladeiras íngremes, em que se acastellam e equilibram a custo de casinhas tristes, de fachadas roídas e janelas tortas, cujo o conjunto se dá a impressão de um asylo de velhas desamparadas e invalidas, encostando-se e aquecendo-se umas as outras. É uma cidade à parte... [sic]*

*Olavo Bilac, 1916*

As primeiras favelas se estabeleceram no Rio de Janeiro do século XIX, com a ascensão dos cortiços. Mas a datar do século XX elas começaram a se configurar nos moldes mais populares, como casas de alvenaria em encostas de morros. Valladares (2005, p.22, grifo da autora) afirma que, durante o período do seu surgimento, eram consideradas “um verdadeiro ‘mundo rural na cidade’”. Antes mesmo da reprodução da imagem da favela no cinema, os jornalistas e literatos já buscavam descrever este território e traçar o que podemos designar de a representação da favela no imaginário social.

Quando se trata da representação da cultura nacional, sertões e favelas são temáticas recorrentes em diversas expressões artísticas. Primeiramente buscaremos analisar a obra literária de Euclides da Cunha, para, posteriormente, compreender sua importância na construção de uma memória da favela no cinema.

Podemos encontrar em inúmeras fontes, sejam elas acadêmicas ou populares como sites de pesquisa na internet, uma associação da Guerra de Canudos com a formação da primeira favela, o Morro da Providência. Eis que se tem a etimologia da palavra “favela” (nome de uma planta presente no local), nome dado por soldados regressantes do conflito. Seu nome científico é *Cnidocolus quercifolius*, da família das euforbiáceas, compostas por espécies de arbustos. Possui flores brancas e seu fruto é uma cápsula com sementes oleaginosas, semelhantes a uma fava, por isso a

designação de faveleiro, faveleira ou favela. Possui pequenos espinhos e, por estar presente em vários estados da região Nordeste, faz parte da vegetação da caatinga.

O Morro da Favela era uma localidade encontrada no arraial baiano e foi assim nomeada devido à abundância das plantas. Ao retornarem do conflito, os soldados se instalaram na região central da cidade e associaram o tipo de vegetação ao território carioca, passando a adjetivar igualmente o local como “favela”.

Valladares (2005, p.26) afirma que foi apenas durante a segunda década do século XX que a favela tornou-se substantivo. Para a autora, isso se dá devido à concomitância entre as demolições dos primeiros cortiços e a ocupação do Morro da Providência. Segundo ela, “[...] só após essa ferrenha campanha contra o cortiço foi despertado o interesse pela favela, um novo espaço geográfico e social que despontava pouco a pouco como o mais recente território de pobreza”. Desta forma, o morro também passa a ser denominado “Morro da Favella”, com a grafia utilizada na época. Assim, devido à utilização constante e supressão das palavras, a favela tornou-se substantivo e, com o passar do tempo, como aponta Valladares (2005), uma categoria para designar locais de ocupação irregular, pobres e que desafiam a lei estabelecida.

Analisando essa associação, fomos até o registro considerado oficial e imprescindível para estudar Canudos: *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902). A partir do livro do autor colocamos luz sobre essa aproximação e estabelecemos que a narrativa, apesar de seu caráter relativamente descritivo, apresenta uma escrita alegórica sobre o conflito e os sertanejos. O autor descreve milimetricamente cada componente da região. A “Terra” e o “Homem” são analisados quase que da mesma forma e destrinchados os seus componentes, numa tentativa de desvendar as características do povo brasileiro. A partir de decomposições de particularidades físicas, notamos a variação da escrita científica, mas com nuances de romance. Na sua clássica descrição, Euclides da Cunha (2013, p.146) narra: “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral [...] É desgracioso, desengonçado, torto”. Vemos, aqui, a designação do sertanejo como povo vigoroso, mas ao mesmo tempo fora do padrão que se considerava perfeito à época.

De acordo com a introdução do livro – cujo lançamento se dá nas livrarias do Rio de Janeiro no ano de 1902, intitulado *Os sertões: campanha de Canudos* –,

Euclides da Cunha, ex-combatente do exército, jornalista e homem de múltiplas ocupações, narra a expedição a Canudos, região no nordeste da Bahia. O confronto foi liderado pelo exército brasileiro contra os habitantes conduzidos pelo líder religioso, Antônio Conselheiro.

Nascido em Quixeramobim, no Estado do Ceará, no ano de 1830, Conselheiro tem por nome de nascença Antônio Vicente Mendes Maciel. Abreu (1998) relata que ele chegou a frequentar a escola e pertencia a uma família de comerciantes, trabalhando no ramo. Devido à morte do pai, assumiu os negócios e o sustento de suas irmãs. Casado, sofreu com a infidelidade da mulher e acabou por se envolver numa tentativa de homicídio do amante desta. Depois, partiu do Ceará vagando pelo interior do Nordeste, onde entrou em contato com evangelhos cristãos e passou a fazer pregações bíblicas. Por ter certo grau de instrução, auxiliava moradores com problemas de empréstimos e terras, o que moldava a sua personalidade de líder. Segundo relatos, sua aparência era similar a de um eremita, com cabelos e barbas compridas, se aproximando, também, da figura de Jesus Cristo.

Embora haja positividade na figura de Conselheiro, Euclides da Cunha busca classificá-lo como malfeitor: Presente numa seção de seu texto intitulada “Como se faz um monstro”, eis a descrição para o beato:

[...] E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abotoado ao clássico bastão em que se apoia o passo tardo dos peregrinos... (CUNHA, 2013, p.194).

O autor almeja traçar o perfil de Conselheiro aproximando-o da imagem de facínora e enganador das massas. Para tanto, analisa um extenso histórico que vai desde a gênese de sua família, tudo isso numa maneira de compreender os seus atos geradores do conflito. Segundo ele, a crença dos sertanejos é ingênua, a qual titula “fetichismo bárbaro” (CUNHA, 2013, p.183), direcionada a raças que considera inferiores.

Cabe destacar que Euclides da Cunha está imbuído de teorias racistas comuns à época, as quais pregam a eugenia e superioridade de determinados fenótipos. Vemos que em *Os sertões* (1902) ele rotula Antônio Conselheiro de desequilibrado, falso apóstolo, e considera a suas práticas religiosas como heresias.

A opinião de Euclides da Cunha é igualmente compartilhada por clérigos das pequenas localidades que se incomodam com a atuação do beato, classificado como perturbador da ordem. Abreu (1998) aponta que a instauração da República agrava a situação de Conselheiro, pois se inicia a pregação contra o regime em favor da Monarquia, uma vez que se aproxima da sua crença no direito divino. Contudo, para a autora, não se pode considerar que Conselheiro fazia parte de movimentos monarquistas recorrentes no período, pois não existiam ligações diretas.

Convicto de suas certezas religiosas, arrebatando milhares de seguidores e pregando contra o governo vigente, Conselheiro chamou a atenção dos poderosos. Com o deflagrar do movimento dos conselheiristas, houve, na cidade de Bom Conselho em 1893, na Bahia, a destruição de editais do governo autorizando cobranças de impostos. A começar daí, Abreu (1998) nos narra a fixação dos participantes na região de Canudos.

Ao estabelecerem uma comunidade coesa, o local chegou a comportar oito mil sertanejos “que formavam verdadeira congregação religiosa, [...] tendo abolido a propriedade privada e se recusando a pagar impostos, representava afronta e perigo para os poderes constituídos e, principalmente para os fazendeiros da região” (ABREU, 1998, p.110). A irritação das elites gerou os primeiros conflitos armados em 1896, com intervenção de militares baianos. Os seguidores de Antônio Conselheiro resistiram e atacaram de surpresa o acampamento dos soldados na região de Uauá. Depois deste episódio teve-se início a Guerra de Canudos, que duraria até o ano seguinte.

A entrada das tropas da República ocorreu com a expedição do Coronel Moreira César. Euclides da Cunha, em seu livro, descreve densamente o militar florianista com um viés heroico: “a fisionomia inexpressiva e mórbida completava-lhe o porte desgracioso e exíguo. Nada, absolutamente, traía a energia surpreendedora e temibilidade rara” (CUNHA, 2013, p.317). Moreira César recebeu a missão de liquidar Canudos, mas suas tropas foram mortalmente feridas e repreendidas pelos jagunços canudenses. O próprio Coronel foi lesionado mortalmente na batalha.

Euclides da Cunha, que até então escrevia para o jornal *O Estado de São Paulo*, iniciou uma série de artigos sobre a Guerra anteriores à organização do seu

livro. Abreu (1998) relata que o primeiro deles é intitulado *A Nossa Vendéia*<sup>3</sup>, de 1897. Nele são descritos os acontecimentos embasados por características geográficas e climáticas que dão o tom da sua escrita na obra que veio *a posteriori*. A autora considera que, baseado em Alexander Von Humboldt, “ele procurava inserir geografia e geologia da região que se desenrolava a guerra no contexto de um macrossistema de forças naturais em permanente interação” (1998, p.115). Para o homem do século XIX, a natureza era responsável pelas facetas humanas, e por mais que ao estar próximo dela se adquire um aspecto de pureza e singularidade, também é possível ser indomável e selvagem.

Euclides da Cunha comparou os sertanejos aos camponeses da Vendéia, “o chouan fervorosamente crente ou o tabaréu fanático, precipitando-se impávido à boca dos canhões que tomam o pulso, patenteiam o mesmo heroísmo mórbido [...]” (CUNHA, 1897). Para compor esse texto, Euclides se baseou em informações advindas da imprensa, mas já esboçava o que viria a ser a sua obra. Após elaborar um segundo artigo, o jornal decide enviá-lo como correspondente para a região de Canudos.

Todavia, temos que considerar que boa parte de sua escrita se dá por relatos de terceiros, sejam eles de comandantes que repassam informações da própria guerra, sejam informantes oriundos da localidade. Segundo Abreu (1998), para chegar até Canudos era uma longa viagem e, por isso, Euclides da Cunha permaneceu no trajeto escrevendo segundo informações que lhe eram narradas por outrem. A autora ainda afirma que, para contar sobre o cotidiano do Arraial de Canudos e da figura de Antônio Conselheiro, ele colhia descrições de um menino morador do local, que encontrara durante sua trajetória.

Abreu (1998, p.135) relata que quando se deparou com a geografia do sertão Euclides da Cunha ficou muito impressionado, tanto que dedicou boa parte de seu romance a descrevê-la: “[...] o viajante descobre os sertões. Ou melhor, tinha início a invenção euclidiana dos sertões”. Entretanto, Euclides chegou a Canudos já com a guerra praticamente encerrada, mais precisamente no dia 16 de setembro de 1897.

---

<sup>3</sup> Vendéia é uma região da França que era habitada por camponeses. No ano de 1790, a República recém-estabelecida através da Revolução, temendo o retorno da Monarquia, ordena o recrutamento 300 mil camponeses, provocando uma insatisfação geral. Há, então, uma resistência por parte deles, gerando um conflito com as tropas da capital. Sobre esse pano de fundo, Victor Hugo escreve uma narrativa heroica e romanesca, denominada *O Noventa e Três* (FRANCHI, 2012).

Antônio Conselheiro morreu no dia 22 desse mês e dois dias após ocorreu o cerco a Canudos. No dia 1º de outubro se deu o assalto final.

Com a sua volta, Euclides da Cunha passou a organizar o que viria a ser sua obra sobre o que considerava ser a identidade interiorana brasileira. *Os Sertões* (1902) possui a intenção de retratar personagens e paisagens que virão representar o ideal de um Brasil moderno e republicano. Como já citamos, utilizando-se do cientificismo comum no pensamento do século XIX, seu livro representa um tratado sobre o sertão nordestino brasileiro e inclui o sertanejo como representante fiel da “brasilidade”. Num momento em que se buscava reforçar o ideal de nação, a escrita euclidiana igualmente traz esses traços de nacionalismo. Para Abreu (1998), nessa conjuntura, a nação moderna era notada como um meio para se chegar à civilização.

Apesar da valorização dos habitantes do interior do país, Euclides da Cunha conserva outro tipo de pensamento comum à época, o de classificar o povo como primitivo e atrasado. De acordo com Abreu, “a percepção do jagunço como mal que era preciso extirpar fornecia o esteio ideológico para a sustentação de uma imagem positiva do exército” (ABREU, 1998, p.121). Para ela, os sertanejos, também denominados tabaréus, eram considerados exemplares do sertão, mas o “jagunço” seria o seu tipo degenerado.

Outro fator presente em sua escrita é o fato de considerar as investidas militares do governo desnecessárias. Para Euclides da Cunha, os sertanejos não deveriam ter sido massacrados, e sim instruídos para serem cidadãos. Segundo Débs (2010, p.30), “contrariamente a todas as expectativas, o autor, republicano e militar, transforma o inimigo em herói e mártir”. Vemos que o autor adéqua as características do sertanejo a uma série de conceitos que estavam em voga e compactuavam com a produção intelectual vigente, como a linguagem científica e o discurso histórico. Porém, podemos observar características romanceadas no texto, que discutiremos na próxima seção.

## 1.1 O MITO FUNDADOR EUCLIDIANO

A densa narrativa é sustentada por diferentes vieses. Segundo Zilly (2002, p.194), seu sucesso se dá ao condensamento de múltiplas expressões literárias,

“relatos, poemas, pichações, artigos e livros sobre a guerra, [...] romance, ensaio, discurso forense e político, oração fúnebre, tudo amalgamado num estilo relativamente coeso, próprio, inconfundível”. Cabe aqui destacar que Euclides da Cunha passou três semanas observando o Arraial e seu confronto, sendo boa parte do conteúdo de seu texto resultado de pesquisas em documentos arquivados pelo autor. Podemos compreender que seu arquivo é responsável por boa parte do conteúdo e o que seria um relato de sua observação *in loco* ocupa pouco espaço em sua escrita. Mas, ao analisarmos o livro, parece-nos clara a denotação de romance. Contudo, ora o texto se apresenta descritivo, ora narrativo. O teor cientificista está igualmente presente, por exemplo, nas amplas descrições iniciais sobre características geográficas e climáticas do sertão. Como nos aponta Zilly (2002), podemos observar a ciência, mas com sensibilidade artística.

Por causa dessas nuances, analisar o texto de Euclides da Cunha é complexo. Ao utilizar técnicas de narrativa, ou recursos de teatralização, vemos que as palavras se convertem quase que em cenas de filmes, sobretudo na parte final denominada “A luta”. O livro nos recorda as grandes epopeias gregas, fato também destacado por Zilly:

[...] quanto às três formas básicas da literatura – a epopeia, o drama, a lírica –, o livro reúne todas, como muitos críticos têm apontado, enfatizando principalmente os traços de epopeia e tragédia nele contidos [...]. É um livro-síntese, reunindo diversos gêneros, temas, pontos de vista, métodos de pesquisa e ideologias. Síntese quase enciclopédica, mas de sistematização duvidosa, incoerente, polissêmica, sugestiva, ativando a imaginação do leitor. O autor expõe com a maior clareza sua própria falta de clareza, radicaliza suas hesitações e contradições, exacerba os paradoxos. São muitos livros num só. (ZILLY, 2002, p.194).

Com base nas considerações do autor, acreditamos que o estilo requintado da escrita de Euclides da Cunha tenha se baseado na criação de um mito, no qual a terra e seus habitantes são cenários e personagens de uma tragédia nos moldes gregos.

A utilização de termos rebuscados e, como já apontamos, teatralizados, permeiam toda a obra. Desta forma, ao pensarmos no viés romantizado numa obra narrativa, recorreremos a Benjamin (2012, p. 228), que afirma, “tal é a memória épica, a musa da narração”. Segundo ele, a epopeia é a mais antiga forma épica.

Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente nele a musa épica – a rememoração – que aparecia sob uma forma totalmente distinta da narrativa (BENJAMIN, 2012, p.228).

Utilizando a metáfora das musas, Benjamin (2012) afirma que há duas distintas: a musa do romance e a musa da narrativa. Cada uma delas está voltada para um modo de escrita: a primeira evidencia os heróis, sua saga e lutas, enquanto a segunda, os acontecimentos. Para ele, a narração é antítese do romance, pois este é ilusório e retira o leitor da realidade. Já a narrativa seria significativa, por contar experiências vividas, seja de forma oral – mais considerável por Benjamin – ou escrita. No caso de *Os sertões* (1902), as duas musas se encontram.

Se pensarmos na diferenciação realizada por Benjamin (2012), nos recordamos da distinção proposta por Aristóteles entre a tragédia e a comédia, além de sua comparação entre a tragédia e a epopeia. Primeiramente, ele afirma que todas as características da epopeia se encontram na tragédia, mas nem todas as da tragédia estão presentes na epopeia. A epopeia é uma imitação narrativa, ou seja, conta uma história. Para Aristóteles, o poeta se difere do historiador. Não será pelo fato de um escrever em prosa e o outro em poesia, e sim porque um escreve sobre o que aconteceu, enquanto o outro escreve o que poderia ter acontecido. Desta forma, o poeta idealiza e cria um novo mundo, o que é mais legítimo para o filósofo. Poderíamos notar que a contraposição provocada pela história, narração e romance em *Os Sertões* (1902) se mescla.

Devido ao seu caráter imagético, teatralizado e também descritivo, Zilly (2002, p. 204) considera Euclides da Cunha um “demiurgo da memória”, visto que o autor institucionaliza o passado: ao cristalizá-lo numa narrativa romanceada, ele eterniza os atores da batalha, que, sem este livro, estariam esquecidos para boa parte da população. É interessante perceber que este texto, com elementos de romance, torna-se um dos únicos registros e referência para um conflito da dimensão de Canudos, fato que ocorre por Euclides ter sido exclusivamente recrutado para cobrir o acontecimento. Logo, boa parte da narrativa foi construída a partir de compilações das próprias memórias e documentos do autor. Podemos aludir ao conceito de memória coletiva proposto por Halbwachs (2006), uma vez que a construção narrativa euclidiana cria uma memória sobre o fato. Segundo Halbwachs, a memória individual não é isolada, mas oriunda de representações coletivas de um

determinado grupo. Assim, para se lembrar, o indivíduo deve recorrer a memórias coletivas. “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (2006, p.54). Ele irá procurar em referências externas, estabelecidas pela sociedade.

Ao se referir a Halbwachs, Ricoeur (2007, p.130) resume: “para se lembrar, precisa-se dos outros”. Halbwachs (2004) aponta que essas referências são os marcos sociais, que necessariamente são coletivos. Os marcos são elementos – como instituições, por exemplo – que entramos em contato ao longo de nossa existência e que compõem nossas próprias lembranças. Desde o momento que a memória se institui, ela traz o marco.

Cabe pensarmos a memória como uma construção. Para Gondar (2005, p.18), “ela não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim reconstruí-lo com base nas questões que fazemos”. De acordo com essa afirmação, compreendemos que não será possível resgatar uma lembrança, termo que é senso comum quando se trata de memória. Na realidade, é interessante interpretar a memória como moldável, cuja forma damos no presente a partir de fatos do passado. Porém, não são fatos autênticos, uma vez que não é possível nos recordarmos de tudo perfeitamente. O autor afirma que a lembrança é um reconhecimento e uma reconstrução.

Vemos que na narrativa de *Os Sertões* (1902) é engendrada uma memória e identidade de um período histórico. Para Pollak (1992, p. 5), “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade”. Os personagens dessa construção, os sertanejos, são adjetivados como fortes, robustos e valentes. Essas características, para Euclides da Cunha, só são possíveis devido à adaptação deles ao clima local. Bem se vê que a resistência oferecida por eles aos soldados republicanos vem em parte desses atributos destacados pelo autor.

Entretanto, apesar da valorização dos personagens oriundos do sertão, não havia quase nenhuma representação desses tipos na literatura brasileira. Euclides da Cunha foi um dos autores pioneiros nessa retratação da marginalidade. Dessa maneira, ao analisarmos o sertão euclidiano e as representações da favela, consideramos que são memórias de resistência, termo apontado por Pollak (1989). Para ele, ao dar destaque aos excluídos, ressalta-se a importância de “memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso memória nacional” (1989, p. 4). Tínhamos essa memória oficial – uma tentativa de construção de uma nação forte, estruturada e

coesa –, mas o episódio da Guerra de Canudos expôs o grupo marginalizado e “desenterrou” essa memória subterrânea.

Pollak (1992) analisa o processo de construção da memória. Ele afirma que, de certa maneira, determinados elementos passam a fazer parte da essência do sujeito, seja numa construção individual ou coletiva. Assim, é complexo diferenciar as duas formas. A memória, segundo ele, é composta por acontecimentos pessoais, denominados de “vividos por tabela” (1992, p. 201). Esses são fatos vivenciados por um grupo ao qual a pessoa se sente pertencer, mesmo que não tenha realmente pertencido. Estão tão arraigados que tomam proporção de realidade, e dificilmente se pode distinguir se houve a participação ou não. Segundo Pollak, “[...] por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorre um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (1992, p.201). Quando se trata de acontecimentos públicos essa assimilação torna-se mais evidente, pois o indivíduo projeta a memória coletiva em sua memória individual. O autor cita como exemplo as personagens públicas, que eliminam quase que por completo sua vida privada e passam a se apresentar como uma representação. As datas públicas também são absorvidas pela população como uma comemoração de cunho íntimo.

Pollak, ao utilizar os conceitos de Halbwachs, compreende o caráter opressor da memória nacional sobre os marginalizados. Quando propõe o conceito de memória subterrânea, o autor busca apontar outro viés da memória, cujo olhar e voz emirjam desses grupos oprimidos. Dessa maneira, podemos considerar que a memória implica disputas que se realizam a partir do momento em que os grupos mantêm uma coesão. Para que isso ocorra, é necessário haver referências ao passado. Esse processo ele denomina de “enquadramento da memória”, que consiste na tentativa de fixar quadros e pontos que não são imaginados ou criados, mas se apoiam em fatos históricos. Assim, “o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (POLLAK, 1989, p.9). Entendemos que o trabalho de enquadramento se assemelha a uma colagem, cujos fatos são manipulados e “colados” de acordo com o desejo do grupo. Ele acrescenta que é difícil tecnicamente captar todas as lembranças, mas seria o filme o melhor suporte para se realizar este trabalho, pois, tem um papel crescente no processo de enquadramento da memória.

Seguindo o pensamento de Pollak (1989) e Halbwachs (2006), definimos que havia a memória da nação e a memória subterrânea e/ou marginalizada composta pelos sertanejos. Essas memórias entraram em conflito, mas a que permanece é a memória oficial, a memória histórica construída para representar o episódio. Contudo, iremos perceber que o embate e o triunfo permanente da representação nacional se dará de maneira semelhante, mais à frente, nas primeiras representações da subalternidade urbana da cidade do Rio de Janeiro, compostas por novos personagens, os favelados.

A associação do texto euclidiano à criação do nome “favela” é evidente. Quando descreve a vegetação de Canudos, Euclides da Cunha cita pela primeira vez o termo. Favela – como já apontamos – é um diminutivo de fava, uma planta pequena e leguminosa, comum na região. Assim, o autor descreve:

As favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus – talvez um futuro gênero *cauterium* das leguminosas, têm, nas folhas das células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa (CUNHA, 2013, p.74).

A vegetação serviu de importante estratégia de defesa para os sertanejos. Por conter espinhos, eles se escondiam entre as folhagens aguardando a passagem das tropas. Os soldados republicanos passavam e se feriam. Euclides da Cunha apresenta várias passagens descrevendo a vegetação nordestina justamente para sinalizar que as plantas eram utilizadas como estratégia de guerra, consideradas como verdadeiros soldados.

Por causa de sua abundância em um morro da região, ele foi nomeado de Morro da Favela. Os soldados que haviam lutado na guerra, ao retornarem ao Rio de Janeiro, se instalaram no Morro da Providência, região central da cidade. Associaram o tipo de vegetação, parecida com a de Canudos, e passam também a adjetivar o local como “favela”. Contudo, Valladares (2000) aponta outra subjetividade em relação a essa associação. Segundo ela, para além da semelhança na vegetação dos dois morros, a alcunha do nome está revestida de um simbolismo que se remete à luta do povo oprimido contra um oponente forte e dominador. Embora a relação esteja evidente, Valladares (2000, p.9) destaca que não é simplesmente a associação de nomes de vegetação, geografia similares ou sobreviventes da guerra que criam o mito de origem da favela carioca, mas sim “o

arraial de Canudos descrito em *Os sertões* de Euclides da Cunha”. Chauí (2000, p. 6) define o mito fundador não só pelo sentido dos mitos gregos, considerados narrações públicas de feitos, “mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”. O mito, para ela, também será uma forma de rememorar continuamente o passado, fazendo com que se elimine o distanciamento temporal com o presente.

Trata-se, deste modo, de uma ilusão que nos impede de lidar com o real. A ideia de imaginação está contida na própria definição de fundação. Para Chauí (2000), ao optar por fundação em detrimento de formação, aplica-se ao mito a referência de passado imaginário, para além do tempo.

Ao significar o passado, o mito transcorre ao longo do tempo, estabelecendo representações fixas. Em *Os sertões* (1902) temos a criação da formação de uma identidade em nome de um ideal de nação. Dessa maneira, Valladares (2000) assegura que não foi meramente Canudos, mas sim, o descrito por Euclides da Cunha que desempenha o papel de mito fundador da favela carioca.

Outra constatação feita por Valladares indica que o batismo do Morro da Providência como Morro da Favela (1887) é anterior ao lançamento do livro (1902). Com base nessas proposições podemos deduzir que essa não foi a condição essencial para a denominação, mas sim, a imagem e a memória criadas pelo autor. Esses conceitos são incorporados com o tempo e possuem um grande simbolismo na constituição do ideal de favela.

Figura 1 - Visão geral de Canudos



Fonte: <https://riofavela.files.wordpress.com/2011/09/vue-gc3a9nc3a9rale-de-canudos.png>

A Providência como o primeiro morro habitado na cidade do Rio de Janeiro é igualmente contestado. Valladares (2000) aponta que cronistas, como João do Rio e outros jornalistas, já escreviam sobre demais localidades, como o Morro de Santo Antônio. Porém, esses relatos muito se assemelham à descrição de Canudos realizada por Euclides da Cunha. Há o mesmo tipo de surpresa e assombro diante das particularidades. Para a autora, a imagem criada por *Os Sertões* (1902) pode ser considerada correspondente àquela vista “pelos primeiros visitantes da favela do Rio, quando transpuseram em suas descrições a dualidade ‘litoral versus sertão’ para a dualidade ‘cidade versus favela’” (VALLADARES, 2005, p. 23, grifo da autora). Apesar de estarem falando da capital da República, os cronistas querem mostrar que *Os sertões* (1902) estavam igualmente presentes ali.

Valladares (2005) aponta as inúmeras analogias existentes entre a descrição do território de Canudos e das favelas do Rio de Janeiro. Para se chegar a ambos os locais passava-se por certas adversidades, dentre elas, a vegetação abundante. Os cronistas da cidade buscavam encontrar o sertão dentro da área urbana. A construção dessas primeiras memórias sobre a favela, para a autora, estava embasada pela influência do livro de Euclides da Cunha, tanto que ela enumera as suas similaridades. Uma delas é o crescimento desordenado presente no arraial baiano e nos morros cariocas, formados, sobretudo, por moradias precárias.

A geografia da região é igualmente observada na cidade. Vimos que o autor se dedica longamente à descrição topográfica no livro. Nas favelas é comum a construção em morros. Para Valladares (2005, p.33), essa característica pode ser considerada um local de proteção, isto é “favela é morro, no sentido geográfico. Já no sentido metafórico, ela aparece como um bastião, da mesma forma em que Canudos”. Se pensarmos no viés da vegetação “favela”, esse pensamento é condizente, pois a própria planta serve de resistência para o povo canudense.

A coletividade também é destacada e a propriedade privada não está presente, pois existe a noção de que a terra pertence a todos. Isso se dá pela ausência do domínio das instituições, outro fator apontado pela autora, cujo poder é concentrado nas mãos de um líder comunitário. As características das populações também se apresentam como semelhantes. Se em *Os sertões* os sertanejos eram descritos como um povo humilde, sofredor, porém forte, para Valladares (2000), nas favelas essas qualidades também são existentes.

A liderança representada por um indivíduo também está presente nos dois Morros da Favela. Em Canudos temos a figura de Antônio Conselheiro, que, além de líder religioso, foi importante articulador político na comunidade. Ele foi responsável por decretar a autonomia da região, abrindo mão de pagar impostos ao governo brasileiro, o que gerou a intervenção armada. Essa marginalização e peculiaridade de território à parte de um “ideal de nação” é transposta para a favela, mas no perímetro urbano. Obviamente, essa passagem não é algo orgânico. Na realidade, a fim de organizar a informação, tornamos essa ligação mais linear.

Valladares (2000) afirma que a ideia de “terra de ninguém”, na verdade, está atrelada à questão da propriedade coletiva, “uma espécie de paraíso comunitário onde a lei nacional não entrava e as normas sociais não eram ditadas pela sociedade dominante” (p.11). A autora defende que esse ideal de “comunidade” evidenciado por Euclides da Cunha influencia aqueles que tentam caracterizar o território da favela. Como veremos mais à frente, quando se trata de cinema, esse olhar está igualmente presente.

A noção de comunidade, já apontada, é importante peculiaridade dos espaços de favelas, visto que a própria palavra é utilizada para definir o local. Valladares (2005) afirma que a descrição de Euclides da Cunha perpassa essa percepção, principalmente a ideia de uma identidade unificada. Entretanto, para além da visão positiva, há também as figuras consideradas nocivas. Em Canudos, muitos sertanejos eram vistos como malfeitores, assim como destacamos na definição de Antônio Conselheiro. Na favela, temos o constante destaque dos vagabundos, malandros, sambistas, lavadeiras, entre outros. Mesmo sendo ambientes marginalizados, habitados por subalternos, tanto o “sertão urbano” quanto o “morro no sertão”, para a autora, possuem uma particularidade predominante: a liberdade. “Para Euclides da Cunha o arraial representava a liberdade [...], era capaz de também reconhecer ali a força de seus habitantes e a valorização atribuída por eles a tal espaço [...]” (VALLADARES, 2005, p.35). Morar na favela ou se juntar a Canudos era de certo modo uma escolha, apesar das adversidades.

Ao se observar tanto o sertão quanto a favela, os estudiosos se espantavam com a aparente desordem e resistência de seus moradores. Para Valladares (2000), era como se fossem dois mundos distintos, litoral em oposição ao sertão e “morro e asfalto”. No caso da favela, a atmosfera de exotividade já começa a aparecer nos primeiros relatos sobre os morros. De acordo com a autora, outro aspecto passa a

ser explorado, como o espaço da pobreza, no qual habita todo o tipo de marginalizados. Deste modo, Valladares determina que

a imagem matriz da favela já estava, portanto, construída [...]. 'Um outro mundo', muitos mais próximo da roça, do sertão, 'longe da cidade', onde só se poderia chegar através da 'ponte' pelo repórter ou cronista (VALLADARES, 2005, p.36, grifos da autora).

Ela ainda completa que nesses registros emerge a ideia da favela como espaço à parte da cidade, composto por cortiços que adentram morro acima.

Bentes (2007, p. 242, grifo da autora) indica que, carregados de simbologias e signos, “o sertão e a favela sempre foram o ‘outro’ do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares [...]”. Ela destaca que esses dois territórios míticos, importantes cenários na cinematografia brasileira, podem nos aludir a cenários de pobreza.

## 1.2 A CIDADE CONSTRUÍDA *FORA DA VIDA*

A favela continuamente é caracterizada pela desordem, pensamento estabelecido desde sua constituição no território urbano. Zaluar e Alvito (1998) consideram de forma um tanto enfática que falar sobre História do Brasil é falar de favela. Para eles, a constituição da cidade do Rio de Janeiro no modelo moderno, após a Reforma Pereira Passos, caminha junto com a consolidação das comunidades nos morros cariocas. Para os autores, elas surgem a partir da precariedade urbana, resultantes da pobreza de seus moradores que caracteriza esses espaços como lugares onde habitam as faltas e as carências. É interessante aludir ao paradoxo existente na construção da imagem da favela, pois assim como é vista como um problema que ameaça o ideal urbano, ela é retratada com um viés romantizado por escritores e poetas. Contudo, Zaluar e Alvito (1998) irão discorrer sobre a criação da sua imagem negativa.

Os autores descrevem que documentos do ano de 1900 já indicam a favela como um problema. Alguns já pedem a sua extinção para as autoridades. Cabe lembrar que o início do século XX foi permeado pela ideia sanitária, e a falta de saneamento dos morros era vista como algo a ser higienizado. Porém, a questão social era tratada a partir do mesmo viés. Como suporte imagético, mencionado

tanto por Valladares (2005) quanto por Zaluar e Alvito (1998), podemos visualizar esta charge de 1907:

Figura 2 - Oswaldo Cruz higienizando a Favela



Fonte: <http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I0000iShwzdt6P.8/s/750/600/LA19070608TZV00C-1-CHARGE-REPUBLICA-DAS-OLIGARQUIAS.jpg>

Nesta imagem vemos o Morro da Favella caracterizado por uma cabeça com feições aparentemente grosseiras. Oswaldo Cruz, que se localiza no lado direito da figura, passa um pente fino nos cabelos do personagem, removendo os moradores como fossem piolhos. Ao fundo podemos notar que os outros morros da cidade também possuem rostos humanizados, de certa forma estão livres dos “parasitas” habitantes da favela, por isso são representados sorrindo. Aos pés do sanitarista vemos o trem e as pessoas removidas, numa alusão ao Morro da Providência, que se localiza próximo à Central do Brasil. Segundo Zaluar e Alvito (1998), esta imagem representa uma tentativa sem sucesso de expulsão dos moradores orquestrada pelo prefeito Pereira Passos.

Vemos que a favela era vista como o local onde proliferava a “mundície”, que deveria ser removida juntamente com as pessoas. Para os ideais de organização urbana da época, baseados nos moldes europeus, o Morro da Favela era considerado um ambiente sujo. É interessante analisar que esta relação distanciada do morro – apesar de estar territorialmente próximo – com o restante da área urbana parte do pensamento de que o local era considerado um território afastado do

cotidiano da cidade. O parnasiano Olavo Bilac escreve uma crônica no ano posterior à charge apresentada, analisando o afastamento da vida nas favelas em relação ao restante dos lugares.

A crônica intitulada *Fora da vida*, presente no livro *Ironia e Piedade* (1916), é criada a partir do encontro do poeta com uma lavadeira do Morro da Conceição que não saía do local de moradia por trinta e três anos. A partir daí, Bilac (1916, p.195) reflete sobre a favela, a qual denomina de “uma cidade à parte”. Assim ele comenta: “o Rio já é uma aglomeração de varias cidades que pouco a pouco vão se distinguindo, cada uma adquirindo uma physionomia particular [...]”. Bilac narra que os bairros como Copacabana muito se assemelham aos de qualquer outra metrópole europeia, e que seria o morro o mais original território carioca, pois é lá onde vive a população mais pobre, que se revolta contra as campanhas de vacinação ou com o aumento das passagens dos bondes. Lá, para o autor, a ausência do poder público é também um problema a ser considerado:

É essa a mais original das nossas sub-cidades. A mais original e a mais triste. Algumas ladeiras d’esses morros não conheceram nunca por contacto ou sequer de vista, uma vassoura municipal. Em muitas d’ellas, apodrecem lentamente ao sol, durante semanas e semanas, sob nuvens de moscas, cadáveres de galinhas e de gatos (BILAC, 1916, p.196).

Bilac ainda complementa que os indivíduos que lá se encontram apresentam a fisionomia sofrida devido às condições que vivem, além de estarem fora do que ocorre em outras partes da cidade. “Há nesses morros muita gente que nada sabe do que se passa cá embaixo, e cujo espírito só tem como horizonte vital o espaço limitado por duas ou três ladeiras tortuosas e sujas” (BILAC, 1916, p.196). Assim, citando o fato da lavadeira, percebe que ela simboliza essas pessoas que nem se deram conta dos problemas ocorridos no país nos últimos anos, e finaliza fazendo uma reflexão se de fato viver desta maneira implica felicidade ou desgraça. De uma forma romanceada, Bilac conclui que esses moradores, se não têm praticado algum bem, pelo menos, também não praticaram nenhum mal.

A ideia do antagonismo existente entre “morro e asfalto” sempre esteve presente nas diversas representações, como nos apontam Zaluar e Alvito (1998, p. 12), seja em escritores como Bilac e Lima Barreto, sambistas ou jornalistas. Para eles, “as origens desse pensamento, na verdade, devem ser buscadas no século

passado, referindo-se a oposições englobadoras de cada lado da sociedade brasileira”. Assim, destacam que essa noção remete aos relatos dos viajantes que estiveram aqui no século XIX.

Zaluar e Alvito (1998) trabalham com a concepção da organização social baseada por um lado voltado ao lucro e ao sistema capitalista e por outro lado fadado à pobreza. Contudo, é interessante recorrer ao pensamento de Amâncio (2000, p.40), quando este trata da construção do imaginário sobre o Brasil pelos estrangeiros. Ele afirma que “a viagem é o lugar por excelência onde são postas em questão as ideias pré-concebidas. Porque na viagem o olhar percebe uma singularidade, distingue uma alteridade, estabelece a diferença”. Desta forma, podemos relacionar que, ao citar os relatos dos viajantes, Zaluar e Alvito estabelecem o paradoxo que existe entre os territórios de pobreza e as demais áreas urbanas da cidade, construídos através do olhar de estudiosos e artistas que muito se assemelham a um olhar estrangeiro analisado por Amâncio (1998). Segundo ele,

o Brasil é um “império do imaginário”, que vai alimentar piratas, cientistas, mercadores, artistas, filósofos, escritores, construindo uma certa imagem dele através de relatos, almanaques, gravuras, novelas, aquarelas, lembranças, souvenirs, mapas, desenhos e objetos (AMÂNCIO, 1998, p.45).

Sob esta ótica, podemos citar o trabalho da pesquisadora norte-americana Janice Perlman, *Mito da marginalidade*, lançado no ano de 1977. Através de uma longa pesquisa realizada em comunidades do Rio de Janeiro entre o final da década de 1960 e início dos anos 70, Perlman buscou analisar a crença comum entre os intelectuais na época de que os favelados teriam uma condição de explorados e viviam à margem da sociedade. Ela considera, a partir de seus dados coletados, que o conjunto de estereótipos que nomeia como mito da marginalidade “são tão generalizados e arraigados que constituem uma ideologia – de fato, um instrumento político – para justificar as políticas das classes dominantes [...]” (PERLMAN, 2002, p.17). Na verdade, os moradores de favela estariam integrados no sistema econômico e embasando uma estrutura política, não negando a sua condição de oprimidos. No caso, esta opressão ocorre no meio social e, para Perlman (2012), o termo “marginal” não faria sentido, pois os favelados compartilham de uma situação semelhante aos moradores de outras localidades. O que os diferencia é um processo exploratório que os coloca como marginalizados e imprime esse olhar da

diferença. Analisar o estudo da autora é interessante, uma vez que é o olhar de uma pesquisadora estrangeira sobre as comunidades.

A partir daí podemos traçar um paralelo com uma pesquisa recente, realizada pelo jornalista e escritor Zuenir Ventura, que se tornou conhecida por seu título, *Cidade Partida*. Produzida nos anos 1990, ela se localiza num contexto bem característico das favelas nesta década. Após a chacina da comunidade de Vigário Geral<sup>4</sup>, Ventura faz uma observação participante de dez meses no local e convive com o cotidiano dos moradores, a consolidação do *funk* e a violência do tráfico de drogas.

Ventura (1994, p.13) inicia seu relato comentando que a solução vislumbrada pelos governos para a expansão das favelas sempre foi a segregação e remoção, tal como expusemos com base nos autores anteriores. Ele afirma que “a cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e a periferia seus cidadãos de segunda classe”. Isso gera o que denomina de “cidade partida”, resultando num *apartheid* social e racial – fazendo alusão à política racial da África do Sul – e, na “fantasia da *solução final*” – se referindo ao episódio do extermínio dos judeus na Alemanha nazista. Para o autor, os favelados são vistos como bárbaros que devem permanecer isolados em seus territórios. Entretanto, a exclusão provoca um dos grandes problemas sociais da atualidade. “Enquanto dos morros só se ouviam os sons de samba, parecia não haver problema. Mas agora só se ouvem tiros” (VENTURA, 1994, p.14). Acerca do tráfico, Ventura (1994) afirma que não se trata somente de uma guerra armada, mas de um conflito gerado pelo mercado, isto é, pelo comércio de substâncias ilícitas. Combater o tráfico para o autor não é só eliminar os bandidos, mas desmontar a cadeia econômica chefiada por eles. A experiência que narra em seu livro representa que as expulsões das minorias não é suficiente para solucionar o problema, pelo contrário: são necessárias ações de cidadania que incorporem os excluídos.

Falar, escrever, filmar a favela, remete-nos diretamente a questões geográficas referentes à criação do espaço urbano, como também à problemática social que a sua constituição carrega. Ventura (1994) busca embasar seu livro pela

---

<sup>4</sup> Na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, a favela de Vigário Geral, na Zona Norte do Rio, foi invadida por um grupo fortemente armado de cinquenta homens encapuzados, que arrombaram casas e executaram vinte e um moradores. Nenhum deles tinha envolvimento com o tráfico de drogas. Disponível em: <http://www.redecontraviolencia.org/Casos/1993/245.html>.

construção histórica da criminalidade carioca. Primeiramente nos conta sobre bandidos famosos do Rio de Janeiro e o cotidiano na convivência com o crime. Para ele, a onda de violência nos anos 1990 nada mais é que a atualização do que ocorria nas décadas anteriores. A “cidade partida” existe – como já anunciamos – desde o início das favelas, o que irá se transformar são os contextos sociais.

Quando abordamos a representação de favela a partir do mito de Euclides da Cunha, estamos nos aproximando da criação da nacionalidade. Com *Os Sertões* (1902), o autor quis discutir a ideia de quem está “dentro” e quem se encontra “fora” do ideal de nação. Essa nação deveria ser civilizada, pensando nos moldes do pensamento republicano. Desta forma, todo o povo brasileiro estaria incluído. Vimos que, quando ele estava descrevendo o conflito de Canudos à distância, sua visão era pessimista em relação aos sertanejos, mas à medida que chegou ao local da guerra, passou a compreender os habitantes e denunciar o massacre. Quer dizer, o autor tem um propósito de exaltar a República e seus feitos para a consolidação da soberania nacional, porém, ao estar no campo e se deparar com a realidade do interior do Brasil, seu discurso se transforma em direção da integração da população brasileira, que não deveria ser exterminada e, sim, incorporada. Se seguirmos a linha de aproximação da formação da favela, entendemos que o pensamento de Euclides da Cunha pode também ser aplicado, pois a favela igualmente se torna um lugar central da nacionalidade, cuja discussão da inclusão/exclusão é vigente. Vimos isso em alguns dos autores que discutem sobre ela.

Soares (2014), no prefácio do livro de Meirelles e Atháide, *Um país chamado Favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira*, comenta acerca do olhar do século XX sobre a favela, que era considerada um problema a ser exterminado. Essa noção perdura por muito tempo, e, acreditamos que de certa forma ainda está presente em muitos discursos. Ele afirma que

em síntese, para as elites e camadas médias brancas, e, não raro para os governantes, favela foi e tem sido, em um século de história, o lugar do “Outro”. Curiosamente, não apenas a encarnação da alteridade nefasta, diabólica, que caberia destruir ou exorcizar, mas também redentora, iluminada, cujo destino histórico consagraria a libertação do país, instaurando um tempo de igualdade e justiça. Por isso, a narrativa sobre as favelas não pode omitir o movimento pendular, continuamente acalentado no imaginário carioca, senão brasileiro, sincopado pela oscilação entre dois polos, representativos de duas idealizações simétricas e inversas. A favela ora simbolizava o espectro noturno a assombrar a cidade, vampirizando a riqueza e

aniquilando a paz e o sono dos justos, ora a alvorada romantizada, a promessa do amanhecer, pois afinal, como dizia a canção, “quando derem voz ao morro toda cidade vai cantar” (SOARES, 2014, p.9, grifo do autor).

Então, tal como em *Os Sertões* (1902) Euclides da Cunha promove o debate da integração nacional por diferentes classes, definimos que a favela e o sertão estão no mesmo mito fundador. A partir disso podemos considerar a favela como um monumento nacional devido ao seu valor e significância para a construção da nacionalidade.

Como observamos, esta “aura” é criada primeiramente pela literatura. Os grandes livros nacionais são marcos simbólicos para a consolidação deste olhar, o que podemos enquadrar como patrimônio. Abreu se refere ao caráter aurático de *Os Sertões* (1902). Para ela,

ao ser transformada em monumento, símbolo nacional ou ‘lugar de memória’, uma grande obra literária extrapola características iniciais, desempenhando funções sociais que ultrapassam seu valor puramente literário (ABREU,1998, p.23, grifo da autora).

A autora considera que essa valoração se assemelha a um processo patrimonial quase ao nível dos tombamentos e registros promovidos pelas instituições. No caso do livro, ele não está institucionalizado, mas possui uma relevância cultural simbólica.

Ao seguirmos nesse viés da literatura como monumento apontado por Abreu (1998), é interessante notar que a reflexão direciona para o valor atribuído a uma manifestação ou patrimônio cultural. Pomian (1998, p.72) afirma que “a obra literária é, pois, um objecto invisível, e o livro um objeto visível. Esta diferença no estatuto ontológico têm por consequência vários outros”. Pode-se reproduzir o livro de variadas formas físicas, mas a essência da obra permanece. Isto posto, abordaremos na próxima seção a categoria Patrimônio para adentrarmos nas construções cinematográficas pensadas como símbolos do Cinema Nacional.

### 1.3 O VALOR PATRIMONIAL DA PALAVRA E DA IMAGEM

Quando citamos o termo “aura” para definir a valoração dada literatura, não podemos deixar de nos referir ao conceito de Benjamin sobre a obra de arte.

Segundo ele, o objeto estético possui uma existência única que se perde através das técnicas de reprodução. O autor afirma que “mesmo a reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte” (2012, p.181). O valor não está mais vinculado à materialidade do objeto, mas a partir da fotografia e o cinema – consideradas como as novas formas de arte que surgem no final do século XIX – a legitimidade se dilui através da repetição.

Chauí (2000, p.10) afirma que no contexto do capital – ou no mundo da mercadoria – raramente podemos encontrar singularidades. Os objetos se tornam produtos e, por serem seriados, não são únicos e não poderiam ser considerados como semióforos, como conceitua Pomian (1984). O autor trata do termo ao discorrer sobre a coleção. Para a compreensão da diferença entre o objeto e semióforo, Pomian (1984, p.68) antes pondera sobre a oposição entre o visível e o invisível. Para ele, essa diferença “é antes de mais a que existe entre aquilo que se fala e aquilo que se apercebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão”. A linguagem é uma forma de representação e, desta maneira, “concretiza” tanto o visível quanto o invisível, ao passo que

cria um dos dois termos que opõe e que ao mesmo tempo une. Mas por sua vez, o locutor percebe apenas o resultado desta operação de que não tem consciência: a divisão do universo em duas esferas, a primeira acessível somente graças a palavra, a segunda graças sobretudo ao olhar (POMIAN, 1984, p.69).

A linguagem, para o autor, cria essa dualidade entre o visível e o invisível, e, conseqüentemente, este último aparenta ser mais valorizado que o primeiro, pois é utilizado pelas mitologias, filosofia, religiões e pela ciência. A oposição entre eles se dá por esta direção: a valorização do invisível em detrimento do visível. Por isso, Pomian (1984, p.69) afirma que tudo que está ligado ao invisível igualmente será estimado, “em particular os objetos que se pensam que o representem”. Os objetos que representam o invisível surgem no período Paleolítico, a partir do momento em que o homem projeta a imaterialidade no material. Porém, haverá duas categorias de objetos: “*as coisas, os objetos úteis*, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, [...] de um outro lado *estão os semióforos, objetos que não tem utilidade*” (POMIAN, 1984, p.7, grifos do autor). Teremos então aqueles que são voltados para a utilidade e os que estão ligados ao significado.

Chauí (2000, p.8) usa o conceito de Pomian para compreender a nação como semióforo, termo que se refere a "reliquias e oferendas, os espólios de guerra, as aparições celestes, os meteoros, certos acidentes geográficos, certos animais, os objetos de arte, os objetos antigos, os documentos raros, os heróis e a nação". Eles não estão somente no âmbito material, mas carregam simbolismos. Como a autora aponta, podem ser tangíveis ou intangíveis, como as instituições e as representações. Ela considera que são símbolos de poder e de autoridade.

A autora explicita que independentemente de o semióforo ter perdido a utilidade e ficar incumbido de simbolizar o invisível, "ele é também posse e propriedade daqueles que detêm o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social" (CHAUÍ, 2000, p. 10). Para ela, as instituições que detêm o saber sobre o sagrado – igrejas, ordens religiosas – e as que detêm sobre o profano – organizações políticos-militares – são as que possuem inicialmente os semióforos. Portanto,

a hierarquia religiosa, a hierarquia política e a hierarquia da riqueza passam a disputar a posse dos semióforos, bem como a capacidade para produzi-los: a religião estimula os milagres (que geram novas pessoas e lugares santos), o poder político estimula a propaganda (que produz novas pessoas e objetos para o culto cívico) e o poder econômico estimula tanto a aquisição de objetos raros (dando origem às coleções privadas) como a descoberta de novos semióforos pelo conhecimento científico (financiando pesquisas arqueológicas, etnográficas e de história da arte) (CHAUÍ, 2000, p.10-11).

A partir de tal disputa e pautado por ações políticas, é originado o patrimônio da nação. De acordo com Chauí, o patrimônio é aquilo que o poder político retém para si, em oposição ao poder religioso e ao econômico. "Em outras palavras, os semióforos religiosos são particulares a cada crença, os semióforos da riqueza são propriedade privada, mas o patrimônio histórico-geográfico e artístico é nacional" (2000, p.11). A fim de realizar isso, necessita ser criado um semióforo principal, que a autora denomina como semióforo-matriz, que será a própria nação. A nação será a grande produtora de símbolos e responsável por manter a união da sociedade.

Se ponderarmos que o patrimônio, de certa forma, representa uma expressão da identidade e, para muitos, a própria ideia de nação, sua perda pode significar uma fatalidade. Para Gonçalves (1996), a questão patrimonial surge a partir da perda. O patrimônio é visto frequentemente em processo de desaparecimento.

Deve-se, portanto, evitar sua extinção definitiva. Ele considera que “nesse sentido, a nação, ou seu patrimônio cultural, é constituída por oposição ao seu próprio processo de destruição” (GONÇALVES, 1996, p.32). Decerto, o autor está voltado para narrativas oficiais do Estado, mas é oportuno pensarmos a atribuição de valor de um patrimônio como estudo relevante a nosso trabalho intelectual. Para tanto, trataremos do conceito de perda proposto por ele.

Gonçalves (1996) discorre sobre o processo de objetificação cultural. Para ele, a objetificação será uma tendência cultural do ocidente de imaginar as ideias como objetos físicos tangíveis. Seria uma tentativa de tangibilização do intangível. Isto ocorre porque estaríamos imbuídos por um desejo de salvaguarda dos bens, mesmo sendo estes imateriais. As narrativas estão contempladas nessa reflexão, pois são da ordem oral, uma construção ficcional que, de alguma maneira, procuramos tornar concretas.

Podemos nos recordar que, ao nos dedicarmos à narrativa de *Os Sertões* (1902), citamos Pollak e a memória oficial de um país. Gonçalves (1996, p.20, grifos do autor) afirma que “a ‘nação’ – assim como seu ‘passado’ e sua ‘cultura’ – é apresentada, nesses discursos, como entidade dotada de coerência e continuidade”. E completa: “em outras palavras, a coerência narrativa é concebida ilusoriamente, como coerência factual”. Assim, o autor concebe que a nação é convertida em uma peça de desejo. Se associarmos à discussão de Chauí (2008), compreendemos que essa “objetificação” apontada por Gonçalves (1996) pode conter a essência semelhante à ideia de semióforo da autora.

Ao revisitar o seu conceito de perda, Gonçalves (2012) reflete sobre as transformações do patrimônio a partir da sua reconstrução permanente. Para ele, o termo “patrimônio” é utilizado como palavra de ordem para muitos grupos, e geralmente são contestações identitárias fundamentadas em uma memória coletiva ou narrativa histórica, baseadas por interesses econômicos e sociais. Segundo o autor, a utilização da categoria de intangível ou imaterial cria a possibilidade de patrimonializar diversas coisas, “[...] qualquer objeto, espaço, lugar, práticas sociais ou mesmo pessoas” (GONÇALVES, 2012, p.60). Podem estar relacionados aos objetos materiais, mas, se são vistos por esta ótica, também se associam a lugares, práticas e formas de vida.

Outra tendência reflexiva apontada é a mudança da visão de tempo. Na contemporaneidade, o moderno é visto como passado e o momento atual não é

considerado. Desse modo, o autor nos indaga: em nosso tempo, de que forma seria possível experimentarmos as relações existentes entre as noções de presente, de passado e de futuro? Gonçalves considera que

embora voltados para o passado, os patrimônios deveriam apontar para o futuro. Para os arquitetos modernistas, a arquitetura brasileira era pensada como [...] moderna. O passado era acionado a serviço do presente, sobretudo, do futuro (GONÇALVES, 2012, p. 63).

O autor acrescenta que a visão atual do patrimônio tem dado menos destaque ao passado

As medidas que são utilizadas para institucionalizar o patrimônio – tombamento e registro – podem ser vistas não somente como forma de evitar a perda, mas também como uma atribuição de valor aos bens patrimoniais. Desta forma, citando Hartog (2003), Gonçalves (2012) considera que vivemos num regime presentista, o qual busca reproduzir o passado no presente. Para ele, isso embasa certa “obsessão” pela memória, museus e patrimônio. Ao citar “A retórica da perda” Gonçalves (2012) expõe que o conceito ainda se encontra nos discursos patrimoniais. Entretanto,

nesse campo complexo e diversificado é possível certamente perceber tanto regimes modernistas de representação do tempo marcados pela valorização do futuro quanto chamados regimes “presentistas”. Se estes parecem, por um lado, nos encarcerar em um presente em permanente expansão, bloqueando o futuro e reproduzindo obsessivamente o passado como objeto de fruição, por outro, ele parece nos libertar da nostalgia de uma busca incessante por uma experiência perdida e ajuda a nos distanciar da “retórica da perda” (GONÇALVES, 2012, p.69, grifos do autor).

Trazendo à tona a discussão acerca do tempo, vemos que o patrimônio se volta constantemente para a memória. Dodebei (2015) aponta que a questão patrimonial está ligada ao valor patrimonial que imputamos às lembranças. A persistência do passado no presente é cada vez mais solicitada e, por isso, ocorrem os processos de rememoração e patrimonialização. Assim, Davallon (2015) afirma que Halbwachs considera os indivíduos como portadores de memória e responsáveis pela continuidade entre o presente e o passado.

Segundo Davallon (2015, p.47), estamos observando nos tempos atuais “uma diluição do estatuto patrimonial – tradicional, europeu e fundamentado no patrimônio

material – para dar lugar a uma concepção de patrimônio definido tal pelo grupo ou comunidade (ou seja, o coletivo) [...]”. Para o autor, os grupos reclamam o direito à propriedade de um passado contínuo. Portanto, ele considera que não há nenhuma ruptura entre “o mundo de origem do patrimônio e o mundo presente”. Na verdade, haveria uma continuidade entre esses dois mundos que representa o que é o patrimônio, denominado por ele de coletivo. Segundo Davallon, é considerado patrimônio tudo que o coletivo julga como de sua propriedade. Com base nisso, poderíamos refletir se tudo poderia ser patrimonializável. Aparentemente, pela afirmação do autor parece que sim, mas ao pensarmos mais a fundo sobre sua proposição, podemos notar que determinada expressão cultural só será considerada patrimônio se transmitir valor para um grupo. Portanto, nem tudo é patrimônio, se o pensarmos como resultante de uma política pública, ou uma institucionalização. Porém, poderá haver o valor patrimonial atribuído pelo coletivo.

Abreu (2015) aponta que é interessante analisar o paradoxo existente na aplicação da categoria patrimônio, pois sua utilização é exacerbada na atualidade. A autora discorre que essa classificação é adotada por diversos âmbitos da sociedade não somente pelas elites. Contudo, o

[...] patrimônio deixou de ser sinônimo de ouro, prata, bronze, coisa duradoura, para também contemplar a argila, o barro, o efêmero. Outra consequência é que os processos de patrimonialização deixaram de ser atributo de algumas falas autorizadas legitimadas no aparelho de Estado para se converterem em falas plurais tecidas em redes em que interagem diversos agentes, entre os quais se destacam as organizações não-governamentais, os especialistas, as comunidades, os patrocinadores, os agentes estatais (ABREU, 2015, p.72).

Segundo ela, um novo aspecto dos recentes processos de patrimonialização – em particular os de sociedades tradicionais – seriam as demandas que partem do grupo, cujos bens culturais pertencem. É interessante notar que é bastante utilizada a expressão “patrimonialização”, pois esta direciona para um processo, não mais pensando somente como “patrimônio” que, de certa maneira, pode denotar bens materiais.

Davallon (2015, p.49) determina elementos que são decisivos para a patrimonialização. Dentre eles, podemos observar a recorrência da ideia de transmissão. Para ele, a “patrimonialização é um modo de produção e transmissão,

implicando, ao mesmo tempo, realidades materiais e imateriais (aquilo que chamamos de patrimônio) e saberes relativos a esses objetos”. A transmissão pode ser feita oralmente ou por meio de alguma prática, e apresenta significações sociais de valores e experiências.

A partir dessa proposição podemos nos voltar ao conceito de Benjamin (2012, p. 124) sobre a experiência. Segundo o filósofo, os indivíduos se tornaram “mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos. [...] Pois qual valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”. Apesar de apresentar uma visão localizada historicamente em outro tempo, uma vez que está estabelecida num contexto de pós-guerra e de todas as transformações da modernidade, essa afirmação benjaminiana é interessante para compreendermos a relevância da transmissão para o patrimônio. Benjamin (2012) discute que o desenvolvimento tecnológico acaba por criar uma nova miséria. Aponta que a aproximação de conhecimentos alternativos, como a ioga, o vegetarianismo, o espiritualismo, não passa de algo ilusório. Para tanto, utiliza como alegoria as pinturas de Ensor, que retratam, num tom irônico, a burguesia com máscaras carnavalescas. Essas imagens representam a sociedade analisada por Benjamin (2012, p.124) que, “com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval”. Assim, ele considera que de nada nos servirá o valor patrimonial se não houver experiência. Sem experiência vivemos no que ele denomina de barbárie. A experiência, para Benjamin (2012), será justamente a troca através da narrativa, isto é, a transmissão, simbolizada no seu texto pela parábola do velho que, ao morrer, diz a seus filhos que lhes havia deixado um tesouro. Este tesouro era sua experiência transmitida. Vemos que o patrimônio não está atrelado somente ao objeto.

Ao falarmos de transmissão, para Davallon (2015), nos referimos à memória. Por isso, afirma a significância da relação da patrimonialização e da memoração. “[...] A memória também deve ser entendida como um processo de produção e de transmissão particular desses saberes pelos próprios membros do grupo” (DAVALLON, 2015, p.49). Portanto, considera que, nesse caso, patrimonialização será semelhante à memoração, pois, ao haver uma transmissão de saberes, os dois processos estão interligados. Quando se evoca lembranças, há o entendimento de que aquele saber transmitido possui um valor que estamos considerando como

patrimonial, ou seja, se a ação de patrimonializar é atribuir um valor a determinada manifestação, rememorar pode se relacionar ao mesmo ato.

A memória coletiva é igualmente pautada pela transmissão. Davallon (2015, p.61) ressalta que para transmitir a memória é necessário um processo verbal ou por meio de alguma prática. Segundo ele, a forma que melhor representa a manifestação da memória coletiva é o testemunho, mas há outras maneiras como “[...] técnicas e saberes através de situações socialmente definidas, como um ritual, um relato, um espetáculo, uma intervenção, uma discussão, um encontro, uma aprendizagem [...]”. A existência do grupo e a circulação das lembranças, para o autor, é o que sustenta a memória coletiva.

Ao citar o posfácio de Namer (2004) comentando Halbwachs, Davallon (2015) aponta que ele considera a possibilidade de conversão da memória coletiva em memória social. Isso ocorre porque ela é mantida sob a forma de lugares, manifestações, textos e, atualmente, gravações. Podemos estabelecer que a memória coletiva se utiliza de suportes para se propagar e tornar-se social. De certa forma, é um meio de dar continuidade à memória.

Ao pensamos a imagem como objeto de análise, discutiremos a aproximação da produção audiovisual. Para Barbosa e Cunha (2006), essa discussão apresenta alguns vieses: a imagem como método; como artefato cultural; como divulgação dos resultados da pesquisa. Os autores afirmam que Piault, antropólogo estudioso da imagem, considera

o patrimônio imaterial que a antropologia pode hoje vangloriar-se de ter contribuído para inventariar materializa-se paradoxalmente nos rolos de filmes produzidos nesses processos. Segundo essa perspectiva, gestos, falas, movimentos e expressões poderiam ser conservados nos filmes assim como se conservam potes de barro e máscaras (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.13).

Para Piault (1995, p. 26-27), a imagem em movimento captura a intangibilidade, “suprime os desvios especiais da memória; os momentos fugidios da vivência; as singularidades e as diferenças do outro [...]. O sonho de uma coleção concreta de fatos sociais e das formas de socialidade parece tomar forma”. Vemos que há uma reflexão na Antropologia Visual acerca da “materialização” das manifestações culturais pelo filme. Segundo o autor, o registro de filmes retira a distância material do outro e o condensa numa imagem, nutrindo o olhar. Além

disso, Piault (1995, p.29) afirma que no processo de transformação da realidade para imagem há uma esquematização própria, isto é, “o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ele também escolhe e interpreta”. Transportando para a imagem cinematográfica, relacionamos o pensamento de Piault à ideia de que o cinema não deve estar restrito apenas à sua técnica, pois devemos pensar na elaboração estética de sua imagem e na capacidade de produção de simbologias a partir dela. Ribeiro (2008, p.63), afirma que “o olhar na contemporaneidade, mediado pelos dispositivos técnicos de reprodução e simulação, interfere e condiciona as formas de perceber o mundo”. Ora, ao pensarmos o filme como um dos meios que poderá construir e reforçar a memória, e sendo esta um elemento que edifica o patrimônio, tal reflexão nos parece ter sentido.

Podemos considerar que independente das políticas de patrimonialização do Estado, alguns bens ou manifestações são considerados patrimônios sem estarem tombados ou registrados, pois eles estão fundamentados por um valor e são símbolos de memória. O conceito de patrimonialização está ligado à construção do Estado Nação, isto é, à ideia de que a sociedade funcione como nação. Tratando-se disso, compreendemos que ela é o próprio semióforo, mas se utiliza de vários elementos para se manter como tal. Esses elementos são narrativas, romances, representações, entre outros.

Ao nos utilizarmos dos *Sertões* (1902), propomos a literatura como um marco de patrimonialização e uma das representações iniciais de nacionalidade. A literatura possuía uma força emblemática que, atualmente, tem os bens patrimonializados. Isto porque, atualmente, entendemos essa conceituação de patrimônio. Assim como Abreu (1998) investigou os motivos para o livro de Euclides da Cunha ser uma obra singular para representar a brasilidade, compreendemos que os grandes livros nacionais davam a marca da nação. Este espaço foi ocupado também pelo patrimônio.

Ao analisarmos como a favela é lugar composto por elementos com forte sentido patrimonial, tais como modos de vida, ritmos musicais, entre outros, acreditamos que a partir dessa grande obra literária ela ganha um peso, uma centralidade e uma série de significados. Desta forma, vemos que as representações da favela engendram esse valor patrimonial – tanto as representações literárias, que apontamos neste capítulo, quanto, apontadas mais à frente, as representações cinematográficas.

Por isso, um dos objetivos da nossa pesquisa é refletir sobre a possibilidade desse valor patrimonial e da memória serem estabelecidos através do suporte fílmico. Até este momento compreendemos as representações de nação através da literatura e do cinema. Vimos que *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha é de certa forma o mito que sedimenta uma construção de subalternidade na cultura brasileira, pois tanto embasou um sertão mítico quanto o imaginário da favela. Portanto, poderíamos pensar que as duas formas são derivadas deste mesmo marco literário, que traz uma forte chancela do ideal de identidade nacional. Notamos, então, um embate de memórias composto pelas construções oficiais e as marginais. Tanto as produções literárias quando as cinematográficas apontam discursos oficiais, mesmo que apresentem temáticas marginais, pois são criadas por olhares exteriores à favela. De toda forma, a tentativa de se aproximar de um lugar de fala popular é que motiva certos filmes das décadas de 1950 e 60, como vamos discorrer no apanhado da cinematografia.

Antes, porém, nos cabe fundamentar a construção da favela no cinema e observar certos “padrões memorialísticos”, criados nos filmes, que irão ser revistos nas produções que compõem nosso universo metodológico. Esses padrões embasam as nossas categorias. No próximo capítulo discutiremos o que é a favela cinematográfica, a fim de compreendermos os tipos de favelas que se apresentam no espaço ficcional do cinema.

## 2 A FAVELA CINEMATOGRAFICA: A EXISTÊNCIA NA DIEGESE FÍLMICA

*Céu estrelado, lua prateada  
Muitos sambas, grandes batucadas  
O morro estava em festa quando alguém caiu*

*Zé Ketí, 1957 - Cena de Rio, Zona Norte*

Vimos que as primeiras representações da favela se dão no âmbito literário, através das descrições de autores e cronistas. Com o advento do cinema, as construções antes criadas no suporte textual, acabam sendo transpostas para a imagem fílmica. Pomian (1998, p.73) pondera que “basta, porém, satisfazer certas condições para a identidade da obra não seja afectada”. Pode-se preservá-la mesmo que seja adaptada a outro tipo de suporte de representação. O ato de representar é um conceito chave neste trabalho para pensarmos nosso objeto. Por isso, optamos em tratar brevemente o assunto na introdução deste capítulo.

A representação consiste em trazer a presença de algo que está ausente. Muitos autores conceituam o termo, mas, segundo o dicionário de Filosofia de Abbagnano (2007), é um vocábulo de origem medieval que insinua imagem ou ideia. Spivak (2010) discorre sobre alguns dos sentidos do conceito, primeiramente a partir de Deleuze. O primeiro deles sugere a representação num sentido político, relacionado à expressão “falar por”. Já para a Filosofia ou a Arte seria a noção de “re-presentação” ligada à repetição de uma ação. Para tanto, a autora define que as palavras alemãs retiradas do texto de Marx, *18º de Brumário de Luís Bonaparte* (1852), seriam os substantivos *Vertretung*, associado a um contexto político de o indivíduo se expressar pelo grupo, e *Darstellung*, conceito filosófico que indica a representação como encenação, relacionado à imagem.

Ao associarmos a representação à imagem, concebemos que esta é uma forma de evocar uma coisa que está ausente, tornando-a presente, pensando no sentido da substituição através de um meio. Ao lidar com a imagem fílmica, Morin (2014, p.12) a examina por um viés antropológico, pois ele entende que está relacionado “a algo fundamental e arcaico no espírito humano”. O autor considera que há uma ligação direta entre o cérebro e o espírito: o primeiro recebe estímulos que produzem imagens e o segundo é a sua representação. Isso acontece também ao revés: o cérebro é igualmente representação do espírito. Ademais,

em outras palavras, *a única realidade da qual temos certeza é a representação, ou seja, a imagem, ou seja, a não realidade*, já que a imagem remete a uma realidade desconhecida. Claro que essas imagens são vertebradas, organizadas, não somente em função dos estímulos externos, mas também em função da nossa lógica, da nossa ideologia, isto é, da nossa cultura também. Todo o real captado passa, então, pela forma imagem. Depois, ele renasce como lembrança, isto é, imagem da imagem (MORIN, 2014, p.13, grifos do autor).

A imagem para ele está intrínseca à existência humana, posto que estamos a todo momento criando sobre nossa realidade. A lembrança é categorizada como imagem da imagem por Morin (2014), da mesma forma que as construções imagéticas, como o desenho, pintura, escultura, fotografia e o cinema. Contudo, Morin afirma que o cinema carrega um diferencial da imagem estática, que é justamente o movimento, o que para ele pode-se entender como uma imagem viva. A isso se deve a importância de estudá-lo.

Primeiramente, Morin (2014, p.35) aborda a imagem fotográfica, que é uma forma de identificação e uma lembrança. A fotografia pode ser considerada um meio de memória, e “a própria lembrança pode também ser chamada de vida reencontrada, presença perpetuada”. Ao pensarmos nos conceitos de representação por nós expostos, notamos os pontos de contato com a definição de Morin. Além disso, segundo ele, tudo ocorre na imagem material como houvesse uma característica mental. A partir daí ele considera o conceito de duplo.

O duplo é uma própria imagem, o reflexo, o espelho, a cópia. Será a definição total da ausência. “A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (MORIN, 2014, p.41). Quando se refere ao duplo do homem, o autor define ser um outro ser, estranho ao indivíduo real e, de certa forma, a possibilidade da imortalidade através da imagem. Segundo Morin (2014, p.44), o duplo é universal à humanidade, pois vivemos sempre acompanhados de nossos duplos, por exemplo, nos sonhos, “mas, mais ainda, como *alter ego*: *ego alter*, um outro de si mesmo”. Na imagem de si mesmo são projetado os desejos e anseios, como também a maldade e a bondade, “o duplo (ou aquilo que restou dele nos folclores e alucinações) será portador, às vezes do bem (anjo da guarda), às vezes de todas as potências maléficas (fantasma)”. Podemos estabelecer que as duas

formas do duplo por ele destacadas são representações espectrais do bem e do mal.

Morin (2014), afirma que o duplo é a imagem fiel que simultaneamente carrega uma aura que transcende, o que ele considera como mito. No momento em que nos dedicamos ao mito da favela, nos concentramos na sua representação literária e dirigimos nosso pensamento para sua construção cinematográfica, essa afirmativa do autor nos faz entender que a favela no cinema se encaixa na ideia do duplo, pois é uma projeção de um território real num espaço diegético. Consideramos que a construção cinematográfica é uma relação constante entre a mimese e a diegese, cuja dualidade consiste na imitação e na narração como elementos que a fundamentam. O filme é constituído pela representação, que reproduz algo da realidade, e pela narrativa, que cria um espaço ficcional. Silva (2007) considera que o que se estipulou denominar de cinema narrativo efetivamente pode ser tratado como narrativo-representativo.

O cinema, quando surgiu, tinha como função o registro. Não havia compromisso com a narrativa. Segundo Aumont (2006, p.90), foi concebido para mostrar e não tinha a inclinação para contar histórias. O autor aponta, então, que o encontro entre representação e narração se dá por algumas razões: “lembraremos essencialmente três, das quais as duas primeiras se devem à própria matéria da expressão cinematográfica: a imagem figurativa em movimento”. A partir do momento em que podemos reconhecer uma figura numa imagem, aquilo já se torna um objeto narrativo. Desta maneira, somos capazes de imaginar histórias através desse reconhecimento. Para ele, todo objeto já “conta” algo por si só. “Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação” (2006, p.90). O autor ainda comenta sobre os retratos que ao olharmos, nos permitem estabelecer pequenas narrativas.

Outro ponto destacado por Aumont (2006, p.90-91) é a imagem em movimento. Esta imagem está em constante transformação de uma coisa para outra, perpetuamente. Segundo ele, “o representado no cinema é um representado em devir”. Ao ser filmado, o elemento – seja pessoa ou paisagem – entra num processo de transformação pela duração. Por último, a característica final apontada pelo autor é a busca pela legitimidade. Apesar de o cinema, em seus primórdios, ter surgido como uma técnica de reprodução, ele buscou se adequar ao *status* de arte. Aumont

(2006, p.91, grifo do autor) destaca que “a ‘invenção sem futuro’, como declarava os irmãos Lumière, era nos primeiros tempos um espetáculo um tanto vil, uma atração de feira que se justificava essencialmente – mas não apenas – pela novidade técnica”. Isso nos remete ao início do Cinema, denominado Primeiro Cinema, ou ainda à ideia de “cinema de atrações” de Gunning (1996). Quando surgiram, os filmes tinham o objetivo de entreter, seja uma diversão provinciana com temáticas corriqueiras em feiras e parques, até exposições em grandes teatros. Certamente temos que considerar a associação entre cinema e teatro, pois, a linguagem cinematográfica se apropriou da representação teatral. Podemos destacar o período do “teatro filmado”, que consistia na filmagem com câmera parada dos acontecimentos da cena. Contudo, no princípio, o maior atrativo para o espectador era o modo de fazer cinema.

Essa passagem nos recorda do que aponta Morin (2014), que é a metamorfose do cinematógrafo em cinema. Enquanto, primeiramente, desponta como técnica de reprodução de imagens, mais à frente se torna uma forma de produção de imaginários que, através da imaginação, constrói sonhos e mitos. Essa construção narratológica, como abordarmos, se atribui à diegese. No dicionário de cinema de Aumont e Marie (2006) podemos encontrar uma elucidação sobre o termo. A palavra de origem grega com significado para narrativa e como mencionamos, se opõe à mimese. Segundo eles,

para Souriau, os “fatos diegéticos” são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira (AUMONT; MARIE, 2006, p.77, grifo dos autores).

No caso, se aquilo que o filme apresenta fosse realidade, seria como se cada componente de fato estivesse ocorrendo verdadeiramente. É como se a cena empregasse uma naturalidade. Os autores, se utilizando de Metz, comentam que para ele “o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso, as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado” (AUMONT; MARIE, 2006, p.78). De acordo com eles, o que interessa à diegese é unir a história

contada e o universo ficcional à representação e a lógica inventada pela ficção. Além disso, afirmam que é característica do cinema a criação de um “pseudomundo”, que será a própria diegese. Este mundo inventado é justamente aquele que apenas existe no filme.

A diegese é igualmente discutida na literatura. Aumont e Marie (2006) se utilizam de Genette, um autor que trata da narratologia literária. Para ele, Platão designa que o campo da *lexis* – como se diz, diferente de *logos*, o que é dito – é dividido em mimese e diegese, pensando na poesia e na epopeia. A primeira está associada a tudo que o poeta conta em primeira pessoa, falando por si mesmo. Esta é da ordem da mimese, uma representação. Já a última, definida como narrativa épica, é amplamente diegética, mas com traços de mimese’, a partir do momento que o narrador passa a palavra aos personagens. Assim, os autores indicam que o cinema congrega as duas formas.

O cinema é como a epopeia, um gênero misto (Gaudreault), que representa ações miméticas, mas superpõe a esse primeiro nível de “mostração cênica” a organização da filmagem e da montagem, atos plenamente narrativos, que marca o estatuto profundamente diegético do discurso fílmico (AUMONT; MARIE, 2006, p.78, grifo dos autores).

Por meio desta colocação, podemos compreender que os recursos que o cinema apresenta – como seus recortes e decupagem – proporcionam o efeito diegético a um material que originalmente seria mimético, isto é, se mostraria somente como reprodução de cenas. Mesmo que, como nos mostrou Aumont (2006), o simples reconhecimento que é feito ao olharmos a representação de uma figura se denote uma narrativa, toda a técnica empregada à imagem fílmica corrobora para que a sequência de cenas conte uma história.

Ainda nos utilizando do dicionário de Aumont e Marie (2006, p.45), podemos citar a elucidação do verbete “cena”. De acordo com eles, a cena é o fragmento de uma ação, uma unidade que simboliza o todo. Consideram, então, que “a cena do filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a sequência)”. A junção de cenas, que cria uma sequência com um encadeamento criado pelo cineasta, proporciona uma adaptação mental do espectador que enxerga no filme, um mundo possível. Xavier (2003, p.34) afirma que “na condição de espectador de um filme de ficção, estou no papel de quem aceita o jogo do faz-de-

conta, de quem sabe estar diante de representações [...]”. De tal maneira que aquele território imaginário é incorporado e associado com o real. Quando está na posição de assistir ao filme, Xavier pensa ser aceitável que o diretor mude certos significados, pois considera que “o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário” (2003, p.34). A partir disso, podemos perceber que a ambientação criada no cinema só existe no âmbito ficcional. O autor igualmente pondera que

a partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia, com fragmentos de diferentes corpos, um novo corpo, com segmentos de ações e reações, um fato que só existe na tela. Não questiono a cidade imaginária – o que vejo na tela não corresponde, por exemplo, ao Rio ou à São Paulo que conheço. Não cabe perguntar de quem é o corpo imaginário ou qual a estrutura real de um espaço visto na tela em fragmentos. Se assim o fizer, o espectador rompe o pacto que assina ao entrar na sala escura para assistir a um filme que tem título, diretor, atores (XAVIER, 2003, p.34-35).

Portanto, quando citamos a favela presente nos filmes e a denominamos de favela cinematográfica, compreendemos que, de certa maneira, temos a sua construção nos filmes, o que irá perpassar ao longo das produções. Assim como aponta Xavier sobre a cidade imaginária que se faz presente nos filmes, entendemos que a favela no filme é igualmente uma criação. Porém, ela se apresenta de diferentes maneiras. Ao fazermos uma análise preliminar dos filmes, notamos que as primeiras representações tinham um intuito de romantizar os morros, mas ansiando estabelecer a identidade da produção nacional.

## 2.1 O ROMANTISMO PRÓXIMO DO CÉU

A preocupação de apresentar o nacional no cinema era sentimento comum nas décadas de 1950 e 60. Buscando contrapor a produção das chanchadas, vistas com entretenimento alienante, os cineastas desejam criar um “cinema popular”. A cultura popular não era considerada apenas como cultura que *vinha* do povo, mas a que se fazia *para* o povo. Galvão e Bernardet (1983, p.139, grifo dos autores) afirmam que é claro perceber a distinção “entre um ‘cinema popular’, entendido como algo que direta ou indiretamente vem do povo, e o ‘cinema popular’ dos anos

50 e 60, que se pretende dirigir-se ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas”. Para eles, o conceito de cinema popular mostra a preocupação de se voltar para o povo, não só expressar o que vem dele. Os elementos advindos da cultura popular eram utilizados como forma de atingir o povo. “A ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p.139). Os autores discorrem sobre a questão que havia na época de se estabelecer um cinema que representasse a nação, um cinema considerado nacional. Para tanto, refletem acerca do que era pensado como caráter nacional no período.

Segundo Galvão e Bernardet (1983, p.18, grifos dos autores), não bastava o filme ser brasileiro para estabelecer uma nacionalidade, apesar de isto estar “vinculado ao fato de mostrar o que é ‘nosso’, de transpor para a tela os ‘nossos’ usos e costumes, belezas naturais, acontecimentos e personalidades, etc.”. Consideram, portanto, que o “nacional” no filme está ligado ao que é mostrado, os elementos que ele apresenta, não à sua linguagem e forma. Logo, notamos que não era o modo de fazer cinema que deveria ser próprio, mas sim a temática. Tanto que muitos cineastas utilizam as técnicas cinematográficas internacionais adaptadas a algum tema brasileiro.

Quando falamos sobre essas definições de Galvão e Bernardet, estamos lidando com o pensamento dos cineastas que estavam produzindo as primeiras criações de cinema brasileiro. Para eles, “a meta é exatamente esta: atingir a qualidade estrangeira” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p.21), inclusive no que se refere à edição e utilização de planos de filmagem. Eles definem, então, que o caracteriza o Brasil nos filmes é a matéria-prima, não a forma de tratá-la.

No que diz respeito à representação, os autores abordam que há uma internacionalização, mas também uma busca para mostrar o “nosso”. Isso igualmente acontece quando se trata do representado. Eles afirmam que podemos encontrar duas tendências de representação, a rural e a urbana. Na tentativa de criar esse cinema popular, o sertão é sua representação rural, enquanto a urbana é a favela.

O processo de passagem de um país rural para urbano é retratado no cinema. Bentes (2007) pondera que, nas produções cinematográficas brasileiras, os sertanejos passam a ser favelados e suburbanos. Para Galvão e Bernardet (1983), mostrar os usos e costumes do interior era considerado pelos críticos como imagens

do nacional e não como popular, que era visto como “muito frequentado” ou “bastante conhecido”. Desta maneira, o que os cineastas buscavam era justamente um cinema nacional, ou, como apontam os autores, o “nosso” cinema.

Nesse viés, os autores comentam que “se o problema de ‘ser nacional’ no cinema brasileiro é algo que, como vimos, se propõe muito cedo, a preocupação com ‘ser popular’ é tardia” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p.29, grifos dos autores). Antes o popular estava atrelado ao “populacho” e a temáticas consideradas vulgares. Segundo eles, essa acepção só irá aparecer no final dos anos 1930, com mais destaque em 40 e 50, pois passa a haver uma preocupação em retratar o popular como a representação do povo. A favela é selecionada como o ambiente que carrega os aspectos considerados mais tipicamente populares dos centros urbanos.

O primeiro filme com a temática da favela é datado de 1935, *Favela dos meus amores*, dirigido por Humberto Mauro. Para Vianny (2009), este foi o filme precursor em tratar dos morros, apesar de apresentar certa idealização. Para o autor, é um marco por trazer esse sentido visto como popular. Segundo a sinopse da base de dados do site da Cinemateca do Ministério da Cultura no ano de 2014 (não restam mais cópias do filme), o filme conta a história de dois rapazes que chegam de Paris sem dinheiro e resolveram investir em um negócio. Escolhem, então, montar um cabaré na favela que atenderia aos habitantes da cidade e aos turistas. O filme, com cenas filmadas na própria comunidade do Morro da Providência, serviu de inspiração para os demais, que viriam como precursores do Cinema Novo.

Figura 3 - Cartaz do Filme Favela dos meus amores (1935)



Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2014/08/jaime-costa-no-cinema/>

Devido à falta de material audiovisual para podermos analisar mais pontualmente, nos detivemos em algumas imagens de arquivo para termos compreensão de como o filme se apresentava. Primeiramente dispomos de um fragmento de um jornal com uma crítica da época da estreia:

Figura 4 - Crítica de *Favela dos meus amores* (1935)



Fonte: <http://jornalggn.com.br/blog/laura-macedo/silvio-caldas-em-favela-dos-meus-amores>

Pelo texto podemos notar que o filme é bastante musical com uma trilha formada por sambas. A qualidade técnica é elogiada pelo comentarista que já sinaliza no título da reportagem: "é nítido e a música é linda". A presença da Escola de Samba da Portela e de um bloco de carnaval é destacada. Logo, vemos que a película introduz aspectos característicos das primeiras produções de filmes de favela, a associação do morro com o samba e o carnaval. A temática nos parece bem leve e descontraída, pois o texto aponta a animação das sequências. Evidência também para o trecho que diz: "mostra-nos aspectos vários do Rio de Janeiro e é carioca em tudo". Observamos, desta maneira, a construção de associar um "jeito carioca" aos morros das favelas.

Através de algumas fotografias de arquivo é possível analisar um panorama dos personagens.

Figura 5 - Carmen Santos e Antônia Marzullo em cena



Fonte: [http://jornalpolegar.blogspot.com.br/2009/08/direto-do-rio-de-janeiro-nelson\\_24.html](http://jornalpolegar.blogspot.com.br/2009/08/direto-do-rio-de-janeiro-nelson_24.html)  
(Montagem da autora)

Figura 6 - Cena musical do filme *Favela dos meus amores* (1935)



Fonte: <http://jornalggn.com.br/blog/laura-macedo/silvio-caldas-em-favela-dos-meus-amores>

Na Figura 5 podemos observar, de acordo com a caligrafia presente na foto da direita, as atrizes Carmem Santos e Antônia Marzullo em cenas do filme. A imagem da esquerda apresenta, inclusive, uma ambientação cenográfica. Estão com penteados e figurino bem alinhados. O cenário é simples, porém organizado. As duas aparentam serem mulheres de classe média pela vestimenta que usam.

Na Figura 6 temos uma cena que denota um número musical, pois, como afirmam os registros, o filme é composto de cenas com muitos sambas – inclusive é destacada a presença do cantor e compositor Sílvio Caldas. É interessante notar que de todos os sete personagens, e contando mais as duas atrizes, somente um é negro e nos parece estar numa posição de coadjuvante. Num ambiente em que o ponto central na época era a pobreza e a diversidade racial, as imagens apresentadas denotam certa idealização da favela.

Podemos considerar o filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como as primeiras imagens cinematográficas, ainda disponíveis para visualização, que representam a favela. Inspirado pelo movimento do Neo-realismo italiano, que procurava retratar as imagens do povo com uma linguagem simples e atores desconhecidos, o filme mostra o outro lado do Rio de Janeiro. A dificuldade das famílias que viviam nos morros cariocas é retratada através de quatro meninos moradores do Morro do Cabuçu, que vendem amendoim nos pontos turísticos da cidade. A película trata de histórias paralelas que se contrapõem à realidade do morro. Boa parte delas demonstra a hipocrisia presente na classe média; jovens frequentadores das praias e festas de alta sociedade e turistas italianos que visitam o Pão de Açúcar. Estes estão presentes justamente para antagonizar a pureza e simplicidade que, nesse olhar, competem à favela. Os tipos pertencentes a classes mais altas a todo o momento vão de encontro aos meninos da favela, numa alusão clara de um choque de realidades que se mostra em forma de situações corriqueiras.

Figura 7 - Cena de *Rio 40, graus* (1955)

Fonte:

[http://s2.glbimg.com/wNxC1KzuhHC0Ez1U9B7v24VV3jE=/300x225/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/03/31/nelson\\_1.jpg](http://s2.glbimg.com/wNxC1KzuhHC0Ez1U9B7v24VV3jE=/300x225/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/03/31/nelson_1.jpg)

Para Leite (2000), a favela é o espaço dos “autênticos” valores do povo brasileiro, representada pela música de Zé Keti no filme, “A voz do morro”, que anuncia: “Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor [...]”. Rossini (2003) também observa que o filme retrata a favela como o espaço dos malandros e da contravenção com ar mais de romantismo que de banditismo. Não há nenhuma referência de criminosos no morro, as figuras mais negativas estão associadas à malandragem. É o lugar da família e de vizinhos que apoiam uns aos outros. A favela romantizada é pobre, porém habitada por trabalhadores que não têm opção de morar em outro lugar. Um exemplo se passa na cena que a personagem Alice e seu noivo Alberto, discutem questões financeiras após o casamento. Nesse momento, ele diz que podem continuar a morar no morro e ela desaprova, mas, sem condições, optam por permanecerem lá.

Ao revelar fatos corriqueiros da cidade e que até então se buscava esconder, Nelson Pereira dos Santos inova e apresenta o estilo que irá permear todo o movimento do Cinema Novo. Notamos que, nesse filme, o cineasta “desenterra”

representações populares e expõe as memórias coletivas marginalizadas, já apontadas anteriormente.

É interessante destacar que *Rio, 40 graus* foi proibido por algum tempo de ser exibido nos cinemas e censurado pelo governo brasileiro. A justificativa divulgada pela Chefia de Polícia do Distrito Federal, segundo Cury (2012), era de que a temperatura do Rio de Janeiro não ultrapassava 39,6°. Contudo, a mais pertinente seria a concepção de que a película passava uma imagem negativa, além de considerarem uma aproximação com a temática comunista. A proibição ocorreu em meio à crise política estabelecida no ano 1955, após o suicídio do presidente Getúlio Vargas. A tensão governamental contribuiu para que o filme fosse considerado pela censura como “impróprio” e destacou a presença de “marginais” e “delinquentes”.

Cury (2012) também destaca que o predomínio dos filmes de Hollywood era grande nos cinemas brasileiros, e cineastas que não estavam de acordo com as ideologias dominantes do Estado eram considerados inadequados. Acabavam, portanto, sendo proibidos devido à temática apontada como esquerdista. Um caso destacado pela autora foi o impedimento da exibição de um filme do cineasta russo Eisenstein. *Rio, 40 graus* (1955), após reações contrárias, foi liberado quase um ano após seu lançamento.

A tendência romântica é percebida em muitos filmes da mesma época. Do mesmo diretor, foi lançado, em 1957, o *Rio, Zona Norte*. O filme traz Grande Otelo no papel do sambista Espírito da Luz, um homem sensível, ingênuo e facilmente ludibriado por um empresário que rouba os direitos autorais de suas músicas. A vida de Espírito é uma sucessão de tragédias, como a morte de sua mulher, o filho marginal e a nova esposa interesseira. Sua história é contada em *flashbacks*, permeando a um acidente mortal na linha do trem. O morro no subúrbio onde o sambista vive é um ambiente rural, com poucas casas e muitas vegetações. A pobreza é vista como guardiã da cultura brasileira. Novamente a favela se mostra como o território da pureza e do samba. Para Leite (2000), a beleza das letras do seu samba contrapõe uma realidade brutal, na qual as expressões do mal não habitam a favela, mas lhe são externas, representadas pelos empresários e os amigos de seu filho.

Figura 8 - Espírito da luz e seu filho no morro



Fonte: <http://www.scielo.br/img/revistas/ea/v21n59/a25img04.jpg>

À dicotomia ricos/pobres adiciona-se a do erudito/popular, como na cena em que Espírito vai à casa do músico Moacyr, se depara com convidados discutindo temas de cunho cultural que lhe são estranhos e, acanhado, vai embora. Um dos poucos momentos alegres da película mostra o encontro do personagem com a cantora Angela Maria que promete gravar sua música, alegria que logo se esvai com seu acidente de trem. O final trágico demonstra a falta de perspectiva numa situação de pobreza.

Figura 9 - O sambista encontra Angela Maria



Fonte: <http://www.ctac.gov.br/otelo/ups/fil/Rio%20zona%20norte3.jpg>

Com a mesma intenção de mostrar temas que falem da identidade e memória brasileiras são produzidos *Cinco vezes favela* e *Assalto ao trem pagador*, ambos de 1962. O primeiro traz a visão de cinco cineastas – Leon Hirszman, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Carlos Diegues – contando histórias diferentes sobre a favela. O primeiro episódio, dirigido por Farias, é “O favelado”, que apresenta um morador de favela tentando driblar as dificuldades financeiras arrumando trabalho. Ele não consegue e decide apelar para a criminalidade. Apesar disso, ele é levado à situação, pois se vê que não tem outra saída. Composto de imagens fortes, com o cotidiano da pobreza, vemos cenas de lavadeiras e uma sequência de crianças catando restos no lixão.

Figura 10 - "O favelado" de Cinco Vezes Favela



Fonte: <http://i.imgur.com/DZVIY2H.jpg>

O segundo, “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, apresenta um líder comunitário que intervém na organização do morro. Já apontamos essa característica de comunidades em se apoiar nesse tipo de figura. Vimos que em Canudos quem ocupava esse lugar era Conselheiro, e nas favelas também se pode identificar esses representantes. Nesse caso, o personagem de Borges permite a instalação de uma família num barraco na favela, mas logo são despejados, pois as terras pertencem a um grileiro que, com intervenção política, consegue removê-los. O líder, nesse momento, nada pode fazer.

“Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, é a terceira história e traz um grupo de meninos que, com a aproximação do Carnaval, caçam gatos e os vendem

para a confecção de tamborins. O contraponto entre a afetividade – representado pelo menino que rouba o gato de uma senhora de alta sociedade, mesmo ela tendo permitido que ele entrasse em sua casa – e a sobrevivência diante da miséria é o eixo central na película. O menino estabelece uma amizade com o animal, porém, a necessidade de conseguir uns trocados o incita a vendê-lo. Podemos observar que o morro se apresenta como ameaça, “problema”, como aponta Valladares (2000), quando a dona do gato roubado, seu motorista e o policial correm atrás desse menino, que sobe a favela. Diante da imponência da comunidade, se intimidam e ficam temerosos de enfrentá-la.

Figura 11 - “Couro de gato” e “Escola de Samba, Alegria de Viver”



Fonte: *Cinco vezes favela* (1962)  
(Montagem da autora)

O próximo episódio é o de Carlos Diegues, “Escola de Samba, Alegria de Viver”, que retrata o carnaval e os meandros de sua organização. O sambista, que se elege presidente da escola, tenta driblar a falta de recursos. Faz-se presente também seu conflito com sua mulher, líder sindical. Derrotado pelas adversidades, só lhe resta incentivar a alegria e a disposição dos componentes que vão desfilar. Aqui a festa é vista como uma forma de alienação.

A última história, “A pedra de São Diogo”, de Leon Hirszman, apresenta um grupo de trabalhadores que se associam aos moradores de uma favela para impedir a implosão de uma faixa do morro que prejudicaria suas casas. A iminência de estarem presentes ou não no local permeia todo o episódio, que por fim mostra a solidariedade entre membros de classes exploradas.

De acordo com Coelho (2010), o intuito de *Cinco vezes favela* (1962), realizado pelo Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), era apresentar um conteúdo mais politizado. Contudo, há muitas críticas ao “caráter pequeno burguês” da filmagem. Além disso, há certo embate entre o olhar artístico concebido pelos cineastas e a visão dos intelectuais. Para Coelho, a “hegemonia política do CPC fez com que boa parte da produção cultural brasileira desse período investisse em uma ideia romântica de ‘povo brasileiro’” (2010, p.14, grifo do autor). Contudo, é interessante considerar este grupo e sua produção como expoentes do Cinema Novo.

O filme *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, aborda o episódio do assalto de um trem por moradores de uma favela. Estes não são vistos como bandidos, e sim como pessoas que precisaram apelar para o crime como forma de sobreviver. Segundo Rossini (2003), outra vez há aqui uma tentativa sociológica de explicar a saída para o crime como algo que se impõe àquele cotidiano de pobreza. O crime não é aceito nem pelos moradores do lugar, nem pelos familiares. Há uma defesa da honestidade: um trabalhador pobre é mais respeitável do que um bandido. O conflito de classe e cor está presente no personagem Grilo Peru, loiro de olhos azuis, e Tião Medonho, negro. Apesar das diferenças, Grilo e Tião são personagens semelhantes, pois ambos são vistos como inteligentes. Os dois também atuam como líderes do bando, mas Grilo, imbuído de pré-julgamentos, orienta os demais componentes a não gastarem sua parte do dinheiro roubado porque, para ele, “favelado não precisa gastar”, e por ser branco e morar na Zona Sul, teria o direito de comprar o que quisesse.

Figura 12 - Confronto entre Tião Medonho e Grilo Peru



Fonte: *Assalto ao trem pagador* (1962)

A favela, nessa narrativa, é vista como maléfica, não possui o sentido romântico apresentado nos filmes anteriores. Isso já nos apresenta uma transição que se concretizará no período pós-retomada. Morar lá, para alguns, é uma punição pela pobreza. De toda forma, apesar de a história ser composta por protagonistas malfeitores, eles são considerados engenhosos, tanto que a polícia acredita que o assalto teria sido realizado por ladrões estrangeiros, numa clara alusão ao pensamento de valorizar mais as coisas que vêm de fora em detrimento do nacional.

Outro importante expoente, apesar de não ser um filme brasileiro e sim uma coprodução, é a adaptação da peça de Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição* pelo diretor francês Marcel Camus, intitulada *Orfeu Negro* (1959). No filme de Camus, Orfeu é um condutor de bondes que mora no Morro da Babilônia, e seu amor por Eurídice desperta a ira da noiva, Mira. Apesar de o filme ter sido rodado no Brasil e ter a maior parte de seu elenco formado por brasileiros, não podemos distanciar o filme de um olhar estrangeiro, uma vez que a favela é mostrada como um local primitivo e exótico, onde seus habitantes convivem com animais de vários tipos. A tomada inicial da cidade e depois o aparecimento dos milhares de barracos muito se assemelha à abertura de *Rio, 40 Graus*. A arquitetura vernacular e o carnaval da época igualmente recebem um toque de exotismo. Na realidade, exótico é a característica mais observada no filme de Camus.

Figura 13 - Eurídice chega ao Rio (acima) e encontra Orfeu (abaixo)



Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/01/1b/0b/011b0b8159c2a72897b2a191b61db481.jpg>

O mito grego de Orfeu é adaptado ao ambiente da favela carioca e podemos notar que conserva um simbolismo – referente à mitologia – transferido para uma realidade caracterizada como nacional. Neste filme desenvolve-se uma ideia de favela mítica: mesmo com elementos presentes nas comunidades e composto em sua maioria de atores negros, há uma aura “mística” em torno da narrativa. Vemos, por exemplo, que quando Orfeu busca o corpo de Eurídice, ele vai até uma cerimônia religiosa de matriz africana na qual seu espírito é recebido por uma senhora. Contudo, essa inclinação para a misticidade se esvai quando ele resgata seu corpo, não no reino dos mortos mitológico, mas no Instituto Médico Legal. O ar místico é mantido na imaginação das crianças que acreditavam que Orfeu tinha o dom de fazer o sol nascer quando tocava seu violão, instrumento que, no filme, representa a lira do Orfeu mítico: na favela, o “Olimpo carioca”, ele canta seus sambas. As semelhanças são mais uma alegoria do que uma tentativa de representar a realidade dos morros cariocas, *Orfeu Negro* se distancia da proposta estabelecida pelos cineastas do Cinema Novo. Mas é interessante perceber que é

essa imagem que irá ser exportada para o mundo. Os filmes brasileiros de favela da época irão compor um “cinema marginal” de memórias subterrâneas, acessadas por poucos.

Em contrapartida ao cinema hollywoodiano americano, apontamos que houve constantes exigências para que a produção cinematográfica brasileira apresentasse uma identidade nacional. Como visto anteriormente, nos anos 1950 e 60 essa questão era amplamente discutida e representada na criação de um cinema engajado com personagens que representassem o povo. Embora essa ideia se sobressaísse no meio intelectual, ainda era grande o domínio da indústria internacional no mercado cinematográfico brasileiro. Devido à consolidação tardia da função social do cinema nacional, esse tipo de cinematografia ainda era marginalizado.

Para Bentes (2007), a romantização da favela tem como base a cultura do samba e dos morros. O sertão e a favela proporcionam um fascínio ao público, nem que seja gerado por sentimentos de indignação. A relação conturbada de exploração entre o litorâneo e o sertanejo, entre a gente do asfalto e a da favela, recebe um tom lírico e romântico. A saída da miséria, percebida no contexto dos filmes da favela romântica, será pela arte, pela cultura popular, pelo carnaval e pelo samba.

Os filmes do Cinema Novo são uma contraposição ao cinema da romantização da miséria. A “pedagogia da violência”, que caracteriza o Cinema Novo, como apontada por Bentes (2007), passa por uma transformação no contexto contemporâneo, em que “a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade, e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas” (2007, p.247). A favela sempre possuiu uma imagem de “problema” e é retratada desta maneira em muitas expressões artísticas.

A autora considera que esses territórios são um Brasil à parte, visto como “lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade” (BENTES, 2007, p.242, grifos da autora). Mesmo com a busca dos cineastas do Cinema Novo em utilizar a favela como a representação urbana do nacional no cinema, Bentes afirma que nos anos 1990 o discurso muda drasticamente. A imagem da favela acompanha a afirmação tecnológica do cinema da retomada, que, de certa forma, tenta se igualar

ao patamar dos filmes internacionais. Bentes tenta compreender as transformações da década de 1960 para a de 1990. Da mesma forma, iremos discorrer sobre a construção da favela cinematográfica no período da retomada e adiante.

## 2.2 A VIOLÊNCIA POP E LÚDICA

Como vimos, a favela se apresenta em muitos filmes do cinema nacional como o espaço da representação urbana da marginalidade. Bentes (2007, p.246-247), afirma que é “fascínio combinado com expressões de horror e repulsa, sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar”. Podemos considerar que a favela cinematográfica analisada por Bentes nesse momento de seu texto é esta que apresenta uma estética pop, enquadrada numa visualidade que dialoga com os produtos da indústria cultural. É uma favela espetáculo, que escancara a miséria com certa glamourização. Essas características já se apontam na versão do diretor Cacá Diegues para a história de seu *Orfeu Negro*, filme de 1999.

É interessante discorrermos sobre o período em que os filmes da Favela Pop começam a se desenvolver. Após a extinção da Embrafilme durante o período Collor (1990-1992), a produção cinematográfica nacional sofre um baque com a falta de financiamento governamental. Como relata Oricchio (2003), a indústria começa a se reerguer nos anos de 1993 e 1994, a partir da promulgação da Lei do Audiovisual que promove o incentivo fiscal, cambiando por dedução de impostos e transferindo para a iniciativa privada o financiamento dos filmes. Outra medida foi dividir os recursos através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que promoveu três seleções para projetos entre curtas, médias e longas-metragens. Através desse apoio, os poucos longas-metragens produzidos nesta época denotavam que o cinema brasileiro voltaria a se reestruturar.

O momento que citamos ficou conhecido como “retomada”. Apesar de a expressão indicar que a produção estava parada e retornou com o financiamento privado, na realidade os filmes foram continuamente criados, mas retomaram a projeção e distribuição neste período. Leite (2005) comenta que as produções se acumulam e após 1994 há um *boom* de lançamentos que ficam visíveis para o grande público. Nesse contexto está *Orfeu* (1999) de Cacá Diegues, uma história

multiplamente ressignificada. Primeiro, há o mito do Orfeu grego, depois, a peça de Vinícius de Moraes adaptada para uma narrativa nacional. No cinema destacamos a versão de Camus (1959) que primava por esta afirmação de identidade brasileira através de símbolos vistos por um olhar estrangeiro. No filme estão em pauta situações do momento em que a narrativa se desenvolve, como a ascensão do tráfico de drogas e demais questões sociais. Isto por um olhar nacional, mas de alguém que se encontra fora do ambiente da favela.

Para Silva, Diegues é um cineasta sensível a temas deste viés. O autor afirma que

pela sua origem de formação, Carlos Diegues pode ser identificado como um típico representante da classe média e seu olhar de pertencimento – um conceito que se liga ao de comunidade e tem sua origem em estudos de matriz antropológica – deve ser compreendido como a visão do artista e do homem afinados ideologicamente com questões pertinentes ao mundo dos excluídos, situação sustentada por sua obra fílmica, repletas de trabalhos cujas personagens movimentam seus destinos em paisagens periféricas [...] (SILVA, 2009, p. 91).

Tanto que a maior parte de seus filmes é voltada a representar esses grupos e o cineasta executa o esforço de “dar a voz” a moradores oriundos de favelas.

Contudo, neste momento de *Orfeu* (1999), Bentes (2007, p.247, grifos da autora) considera que o protagonista é um herói nacional: “ele tem consciência desse seu valor como “signo” da brasilidade e da nacionalidade. Ele é um “mito” da cultura de massa consciente da sua imagem e zeloso da sua auto-imagem”. No filme, Orfeu é um compositor de músicas interpretado pelo cantor Toni Garrido. Neste caso, podemos compreender que o personagem será mítico não somente como na narrativa grega, mas pela mídia e pela lógica do espetáculo.

Figura 14 - Orfeu com Eurídice (à esq.) e desfilando na Escola de Samba (à dir.)



Fonte: <http://redeglobo.globo.com/filmes/noticia/2012/06/sessao-brasil-toni-garrido-estrela-o-drama-orfeu-nesta-segunda-dia-2.html>

Bentes afirma que a história de amor de Orfeu e Eurídice se apresenta na produção como pano de fundo. O que é explorado é a favela como território de conflitos, sejam eles relacionados à violência ou embates sociais. O morro e a cidade do Rio de Janeiro, para a autora, aparecem “como uma espécie de microcosmo, de miniatura de uma série de questões nacionais” (BENTES, 2007, p.248). Assim, ela discorre que os meninos retratados no filme desejam “ser alguém”, o que pode acontecer por meio da violência e da bandidagem, mas também por meio da arte. Bentes reitera que

se não deixa de romantizar a miséria, com uma saída pelo ideal midiático da fama e da popularidade, o filme não foge da violência e das tensões daquele território, mostra também os diferentes agentes e mediadores desse território: polícia, a mídia, os religiosos, os traficantes, o artista popular. Se há uma redenção é pela mídia. A TV aparece no filme onipresente. O casal ressuscita na TV. A redenção da pobreza pela celebridade e pelo midiático é um signo do contemporâneo (BENTES, 2007, p.248).

A adaptação de Orfeu quarenta anos depois nos mostra que Diegues parece ter almejado utilizar uma história clássica e um filme de relativo sucesso internacional, com certa “modernização”, discutindo fatos que estavam ocorrendo nas favelas. Segundo Bentes (2007), “os filmes brasileiros contemporâneos que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse “outro social”, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado [...]”. Tínhamos nesse momento uma insurgência de acontecimentos que emergiam na

mídia – como o tráfico e violência, ao passo que a cultura da favela também ganhava espaço. Em entrevista ao programa de televisão *Roda Viva* da TV Cultura, em 1993, Diegues afirma que tinha apreço especial pela peça de Vinícius de Moraes e que não a sentia representada pelo filme de Camus. Por coincidência, produtores norte-americanos compraram os direitos da produção de 1959 e desejavam adquirir também os da peça. Foi chamado como diretor para uma refilmagem, que, segundo ele, seria fiel à peça original, chegando até a elaborar um roteiro. Contudo, os realizadores faliram e projeto ficou preso, juntamente com a ideia inicial. Assim, interpretamos que, impossibilitado de realizar um filme próximo da peça teatral, Diegues vê como recurso reinventar a história utilizando elementos “atualizados”.

A partir daí, podemos indagar o motivo de muitos filmes serem regravados. Essa discussão perpassa o conceito do *remake*. Como o próprio termo diz – em língua inglesa – refazer consiste em reelaborar novamente uma história. O *remake* prevê uma repetição que, de certa maneira, contém o processo da rememoração. Oliveira (2008) afirma que Serceau afirma que não há uma definição concreta sobre *remake*, mas que é interessante indagarmos a função sócio-mítica do *remake*. Segundo ela,

para Serceau, o cinema se constituiu em um espaço para que mitos e mitologias se constituíssem e se consolidassem. Assim, é possível destacar a relevância da refilmagem no processo de retroalimentação e perpetuação de elementos míticos (OLIVEIRA, 2008, p.3).

Se os mitos se renovam e se reforçam através da repetição de narrativas passadas, podemos articular esse pensamento com o campo da memória, pois ela se fundamenta de criações que relacionam o passado com o presente. Refazer um filme é estabelecer um diálogo com o passado. Podemos ver frequentemente que muitas refilmagens partem da “comemoração” de datas dos filmes antigos, isto é, quando eles apresentam marcos importantes – como dez, vinte ou cinquenta anos – a homenagem é refazê-los numa roupagem mais atual. Contudo, outra justificativa seria narrar a mesma história, mas de maneira considerada mais completa, uma vez que os recursos tecnológicos das produções anteriores seriam mais precários. Como vimos, o *remake* prevê a repetição e igualmente incorpora novos elementos na história.

Para Aumont e Marie (2006, p.255), o *remake* “é um filme cujo roteiro é bem próximo do roteiro de um filme precedente. Esse termo de emprego corrente (e cômodo) é difícil de ser definido com precisão”. Segundo eles a categorização seria utilizada para definir filmes que são a primeira versão da história contada e não é considerado como tal um filme que adapta uma obra clássica já consagrada<sup>5</sup>. Como citamos, cabe destacar que a adaptação no cinema é o termo que se refere a transpor uma história de meio (literário, por exemplo) para o roteiro cinematográfico. Os autores conceituam que no cinema clássico hollywoodiano se convencionou estabelecer como *remake*, filmes antigos refeitos. Assim, “a relação entre os dois filmes é sempre estruturalmente da ordem do *remake*, mas institucionalmente cada obra reivindica sua autonomia” (AUMONT; MARIE, 2006, p.255). Esses filmes são interligados pelo fio condutor da narrativa inicial, mas cada obra tem o seu valor próprio. Portanto podemos refletir que na produção de *remakes* a memória está contida, mas será contada de diferentes formas.

De certa forma, os filmes que são refeitos são o que Lipovetsky e Serroy (2009, p.68) consideram como “imagem-distância”, um dos conceitos em que os autores subdividem a produção cinematográfica da contemporaneidade, a qual denominam de hipercinema. Segundo eles, a imagem-distância está associada à “autorreferencialidade”. Essa definição consiste no cinema que se refere a ele mesmo, “a releitura, o segundo grau, a paródia, a homenagem, a citação, a reinterpretação, a reciclagem e o humor [...]. Cinema dentro do cinema, cinema sobre cinema, autocinema, pericinema, metacinema”. De acordo com os autores, o cinema é a arte que se cria e se alimenta constantemente dela própria.

Lipovetsky e Serroy (2009) comentam que vivemos numa sociedade que glorifica o passado, inclusive nos filmes. Apesar de considerarem que o momento hipermoderno<sup>6</sup> é dominado pelo presente e a instantaneidade, enxergam que há um paradoxo temporal, pois,

nossa época testemunha um amplo movimento de revivescência do passado, um verdadeiro frenesi patrimonial e comemorativo (floração

---

<sup>5</sup> De acordo com esta definição, Orfeu (1999) é considerado readaptação e não *remake*, por se tratar de uma história clássica. Neste trabalho a trataremos desta maneira.

<sup>6</sup> Lipovetsky considera o momento contemporâneo com hipermoderno, pois, para ele, pós-moderno denota uma finalização da modernidade. Na realidade ele enxerga uma exacerbação dos valores modernos, portanto excesso elevado ao máximo.

de museus, culto da paisagem e dos monumentos, proliferação dos aniversários de todo o tipo, moda *vintage* e retrô, etc.), acompanhados de um forte crescimento das identidades culturais, étnicas e religiosas que fazem referência a uma memória coletiva (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.158).

Os autores completam esse pensamento afirmando que, na modernidade, o que se desejava era romper com o passado. No momento atual, o glorificamos e estabelecemos uma valorização memorial exacerbada, que, para eles, é mais um componente da espetacularização contemporânea. Assim, apontam que o cinema não será diferente, não se pode desagregá-lo do excesso da memória.

Os filmes que rememoram o passado, segundo Lipovetsky e Serroy, irão apresentar componentes da atualidade para tornar a linguagem mais próxima, além de elementos que os tornam mais “ágeis”. A imagem é trabalhada pela tecnologia e torna-se espetáculo visual. Essa característica é mais uma das subdivisões do hipercinema, propostas pelos autores, que denominam como “imagem-excesso”. O exagero está no som, nas cores, nos efeitos, no movimento,

do sempre mais de tudo: ritmo, sexo, violência, velocidade, busca de todos os extremos, e também multiplicação dos planos, montagem-corte, prolongamento dos filmes, saturação da faixa sonora (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.67).

As sensações são exploradas ao extremo e algumas vezes há o abuso de imagens de violência. Essa particularidade do cinema contemporâneo fica conhecida até mesmo como gênero. O que se convencionou a designar por *exploitation*, antes considerado como obscuro e com componentes *trashes*, atinge o mercado cinematográfico de Hollywood.

Ao retomarmos aos filmes de favela, podemos destacar o caso de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que, certa maneira, apresenta aproximações com o gênero *exploitation*, devido à utilização de imagens estilizadas, pigmentação forte e uma linguagem semelhante à utilizada por obras como as de Quentin Tarantino, por exemplo. Baseada no livro de Paulo Lins, a produção traz os relatos condensados na narração do personagem Buscapé, que opta por se desviar da vida do crime, ao contrário de outras figuras retratadas, com destaque para o bandido Zé Pequeno. Bentes considera que

as cenas de violência são espetaculares e siderantes, com uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso (BENTES, 2007, p.252).

Como aponta Bentes, as situações são redes cíclicas que culminam sempre em violência. A crueldade se inicia desde a infância, com crianças empunhando armas, em especial Dadinho – que adulto se torna Zé Pequeno –, um dos chefes da bandidagem na comunidade.

Figura 15 - Dadinho dispara em *Cidade de Deus* (2002)



Fonte:

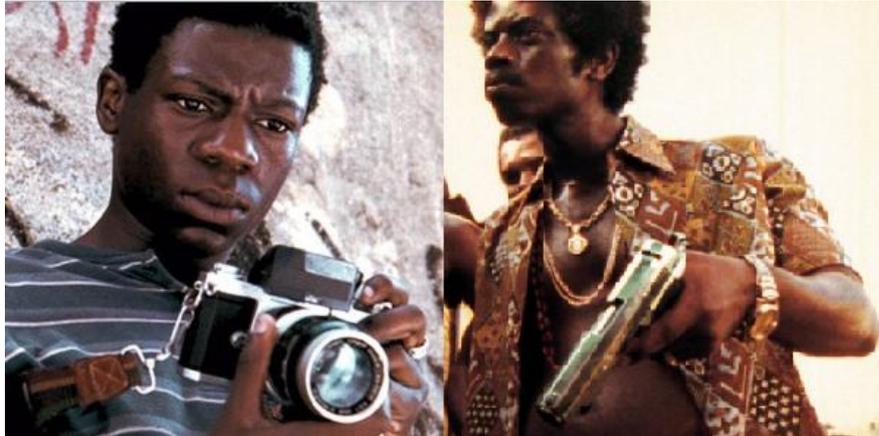
[http://static.cineclick.com.br/sites/adm/uploads/banco\\_imagens/38/582x0\\_1371245890.jpg](http://static.cineclick.com.br/sites/adm/uploads/banco_imagens/38/582x0_1371245890.jpg)

Ballerini (2012, p.76) ainda comenta sobre a afirmação de Bentes de que filmes como *Cidade de Deus* (2002) “retomaram questões levantadas pelo Cinema Novo, mas com um novo aspecto plástico, mais atraente nacional e internacionalmente”. O autor analisa que o sucesso bombástico do filme no circuito internacional reacende a discussão sobre a “estética da fome” proposta por Glauber Rocha no Cinema Novo e a “cosmética da fome” pós-Retomada da autora.

É interessante notarmos um jogo de palavras na película que se associa coincidentemente a essa discussão. Em certo momento, Buscapé diz “uma arma na mão e uma ideia na cabeça” (CIDADE DE DEUS, 2002), trocando a expressão “câmera”, que era utilizada como um dos lemas do movimento. Esse paradoxo é recorrente na narrativa, pois a todo tempo os objetos *câmera* e *arma* entram em contraponto, juntamente com aqueles que os impunham, no caso, os antagonistas

Buscapé e Zé Pequeno. Ao pensarmos na significância desses artefatos, essa analogia é fundamental no filme, de forma que os efeitos produzidos por seus disparos – imagens (câmera); arma (feridas e mortes) – são os fios condutores da trama.

Figura 16 - Uma câmera/arma na mão e uma ideia na cabeça.  
Buscapé (à esq.) e Zé Pequeno (à dir.)

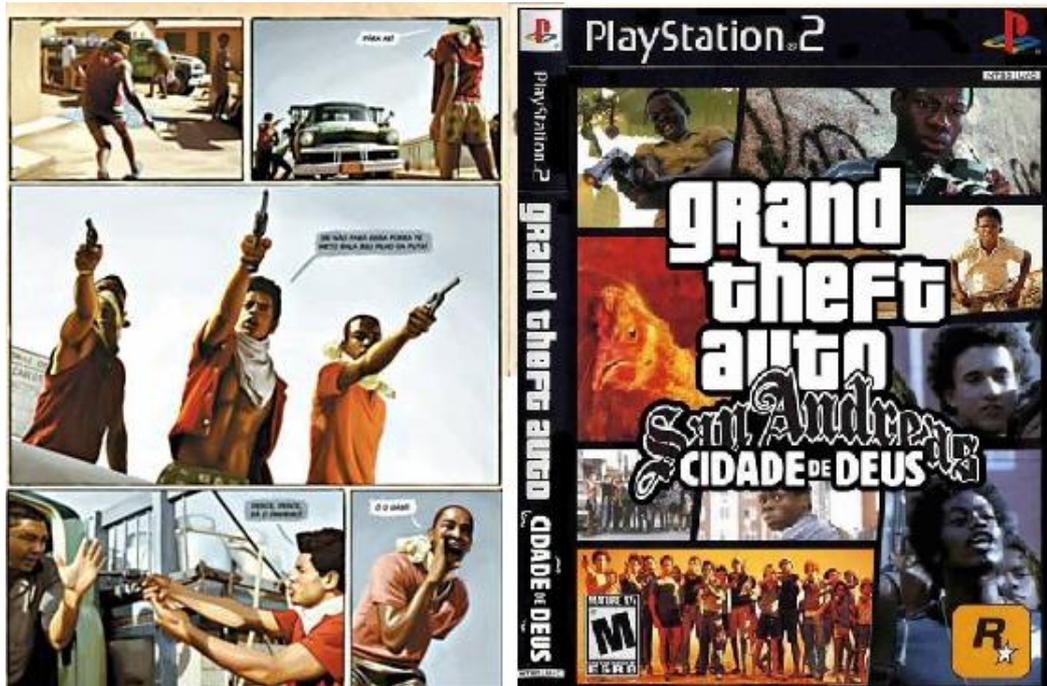


Fonte: *Cidade de Deus* (2002) [Montagem da autora]

Vemos que esses recursos simbólicos são bastante utilizados no filme, da mesma maneira que a trilha sonora dá a dinâmica acelerada nas imagens. Ela é composta de clássicos da *black music*, uma vez que a narrativa se passa nas décadas de 1960 e 70, e há samba, *rap* e *funk*. Ballerini (2012) considera que houve grande preocupação em embelezar as imagens, e afirma que os cineastas negam essa estetização da pobreza e da violência. Contudo, o que se nota é a consolidação de uma favela violenta espetacularizada.

Esse rumo da cinematografia de favela é o que Bentes (2007) define como “cosmética da fome” em alusão à expressão do Cinema Novo, mas as imagens fortes não são somente para chocar, mas também para entreter. É o que categorizamos em nossa pesquisa como a estética Pop, na qual o excesso plástico é utilizado e acaba por gerar um estilo que é seguido por produções posteriores. O que nos causa incômodo, no caso do filme *Cidade de Deus* (2002), é que há uma temática controversa e chocante de denúncia social, mas o que permanece no imaginário é o entretenimento provocado pelas imagens e diálogos. Muitos o consideram como uma produção de ação, que gera até mesmo produtos em outras mídias.

Figura 17 - Quadrinhos e Video Game de *Cidade de Deus* (2002)



Fonte: <https://www.facebook.com/cidadededeus10anosdepois/?fref=ts> (Montagem da autora)

Em virtude do sucesso do filme de Meirelles, muitas produções seguem seu modelo. Podemos citar filmes como *Maré, nossa história de amor* (2007) de Lúcia Murat, um musical na favela inspirado em *Romeu e Julieta*, retratando o envolvimento amoroso de jovens de localidade dominadas por grupos rivais de traficantes. Temática semelhante de *Era uma vez...* (2008), de Breno da Silveira, com um casal formado por uma menina de classe alta e um garoto da favela. Em ambos há confrontos violentos do tráfico, trilha sonora que mescla diversos estilos e linguagem veloz. Não pretendemos generalizar os filmes da época, mas o que emerge são imagens estilizadas das comunidades.

Outro caso é *Tropa de Elite* (2007) e sua continuação, *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, que focam nas atividades criminosas nas favelas pelo lugar de fala da polícia. O estilo predominante das duas obras remete novamente aos filmes de ação hollywoodianos e podemos destacar a edificação do personagem Coronel Nascimento como “herói”, ao passo que Zé Pequeno se consolidou como um dos grandes vilões do cinema.

Ballerini (2012, p.69, grifo do autor) discute que “a ‘favelização do cinema brasileiro é um fenômeno cujo auge se deu quando do lançamento de *Cidade de*

*Deus*, em 2002, tendo atingido outro pico, em 2007, com *Tropa de Elite*". Segundo ele, nesses dois acontecimentos a favela garantiu ao cinema repercussão, sucesso nas bilheterias e prêmios internacionais. Cita que Oricchio afirma ser o filme de favela quase um gênero, pois muitos seguem o modelo e que, após um tempo, será possível ver quem se firma e quais serão somente reproduções. O crítico "vê uma justificativa da existência mesmo para as imitações que serão esquecidas pelo tempo, pois acredita que o cinema deve refletir o clima social do momento" (BALLERINI, 2012, p.75). Assim, Ballerini compreende que os cineastas optam pela temática que na época era ignorada pela ficção televisiva, como se quisessem, na condição de brasileiros, estabelecer uma discussão das várias facetas da favela pelos meios cinematográficos.

Neste período pós-Retomada notamos que prevalece a busca da afirmação do cinema nacional. Temos a ascensão de muitos cineastas que, como apontamos, desejam expor a favela através da imagem fílmica. Se até certo momento da produção fílmica brasileira muitos profissionais tinham dificuldades para se afirmarem com certa consolidação do setor, os diretores buscam uma visibilidade e popularização. A "favelização" do cinema, como aponta Ballerini (2012), é uma alternativa para isso. Contudo, podemos nos indagar se a temática explorada à exaustão contribui para debater a problemática que envolve as comunidades. Bentes afirma que

é claro que os discursos "descritivos" sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto abertura para uma discussão mais ampla e complexa, em que a pobreza não seja vista somente como "risco" e "ameaça" social em si. Esse talvez seja o viés político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar. Já a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o "turismo no inferno" em que 253 as favelas surgem não como "museu da miséria", mas novos campos de concentração e horrores (BENTES, 2007, p.252-253, grifos da autora).

Quando a autora analisa isso sob a perspectiva do filme *Cidade de Deus* (2002), ela critica o fato de que não somente os filmes estrangeiros apresentam olhares estereotipados, mas "somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês em que negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra boa idéia além do extermínio mútuo" (BENTES,

2007, p.253). Apesar da análise enfática, Bentes aponta que surgem contrapontos através de produções de representantes advindos das comunidades. A princípio destaca, na área musical, o trabalho do rapper MV Bill. Contudo, podemos nos ater a novas produções surgidas nos últimos tempos que se apresentam como endógenas e desejam expor uma visão própria. Refletindo sobre esse viés, iremos nos voltar para esta questão em nosso capítulo final.

### 3 O OLHAR DE DENTRO: A REMEMORAÇÃO NO CINEMA

*Pode uma obra de arte mudar a vida de alguém?*

*Cidade de Deus – 10 anos depois, 2012*

Ao perpassarmos a trajetória da favela no cinema brasileiro, vimos que a produção de filmes sobre a temática é bastante extensa. Tratamos mais diretamente dos olhares que constroem os filmes que se passam nessas comunidades. A partir daí, discutiremos agora sobre as representações de marginalidade, para compreendermos como elas fundamentam a recriação de uma memória na produção atual desses filmes. Para tanto, vamos retomar os conceitos de representação (*Vertretung* e *Darstellung*) que abordamos no capítulo 2, a fim de traçar uma discussão sobre os filmes que retratam a própria visão do favelado.

Podemos apontar pesquisas que evidenciam a inclinação das produções brasileiras para mostrar as camadas periféricas. Prysthon (2004) afirma que os produtos culturais brasileiros se voltam para a periferia e redimensionam grupos subalternos. Para ela fica instaurado um “cânone” nas artes do país, pois a representação da marginalidade está presente em muitas expressões artísticas. “Subalterno” é um termo introduzido nas teorias marxistas no lugar de “proletariado” para passar pela censura; contudo, Spivak (*apud* ALMEIDA, 2010) define que, como toda expressão, abriu a possibilidade de muitas interpretações não contidas na palavra anterior. Segundo a autora, subalternos são

as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (SPIVAK *apud* ALMEIDA, 2010, p.12).

Desta forma as camadas subalternas são impedidas boa parte das vezes de terem representatividade. A expressão dos sujeitos subalternos, que é a “fala” destacada por Spivak (2010) é sua forma de autonomia perante a sociedade excludente. Para isso é necessário que haja uma consciência de classe, algo que para ela ficou disperso, ao analisar as revoltas populares ao longo da história, uma vez que não se tinha uma noção clara de comunidade. Assim, era escolhido um

representante para se expressar pelos outros. Essa representação entra no viés da institucionalização do Estado e das leis, sendo, então, da ordem de *Vertretung* (falar por) e não de *darstellung* (re-presentação). Apesar disso, a autora debate as proposições de Foucault e Deleuze de que os sujeitos oprimidos não precisariam ter alguém para falar por eles por serem capazes de manterem um ato de resistência. Podemos ponderar que, de certa maneira, essa contestação pode ser realizada através de expressões artísticas, nas quais os grupos subalternos podem encontrar um lugar para se manifestar. Devido a isso, Prysthon observa que

produção cultural do subalterno e o próprio debate sobre a subalternidade têm consolidado uma tendência dominante na teoria crítica, aliás: o discurso sobre a diferença cultural fortalece e contribui para uma política efetiva das minorias e da subalternidade (PRYSTHON, 2004, p.4).

A expressão das minorias nas artes é a forma de estabelecer debates e proporcionar visibilidade às suas questões. Vimos que, no caso do cinema brasileiro, a retratação da subalternidade era realizada por representantes de classes hegemônicas no sentido de “falar por”, como aponta Spivak (2010). Entretanto, nos filmes da favela endógena há a tentativa de expor esse olhar interno, mesmo que embasado por sujeitos que não fazem parte dessas classes. A autora afirma que nenhum ato do subalterno de se expressar ocorre sem que esteja contido um discurso hegemônico. Os grupos marginalizados dependem de certa forma de um “aval” para poder fazer com que a sua produção circule e se insira no mercado. No caso do cinema, pode ser que o filme necessite estar enquadrado nos moldes da indústria, para que tenha visibilidade e gere renda para seus realizadores. Temos, por exemplo, o caso dos filmes *5X favela – agora por nós mesmos* (2010) e *5X Pacificação* (2012), com a participação de profissionais que atuaram na produção anterior de *Cinco vezes favela* (1962).

Sabemos que é importante que as classes periféricas falem de si mesmas e que essas minorias tenham direito à voz. Contudo, se é negado ao subalterno expor sua voz, poderíamos indagar como ele poderá se manifestar. A saída que se vê, boa parte das vezes, é pela via proporcionada por grupos que detêm o domínio e permitem que estes marginalizados possam se expressar. Estes, por sua vez, enxergam o caminho e se utilizam do espaço. Temos, então, múltiplos efeitos desta

relação. Um deles é estar restrito a somente mostrar a sua realidade e não contemplar outros temas. No caso do cinema de favela, o sujeito se insere no mercado cinematográfico, mas só lhe é permitido mostrar o seu olhar da comunidade. É um viés que Ismail Xavier critica em uma entrevista a Leite Neto (2003) para a Folha. Para ele, o cinema brasileiro contemporâneo está voltado para um “assistencialismo” que denomina como “cinema-ong”:

O cinema brasileiro tem hoje uma afinidade com aquilo que é o ideário das ONGs, é um cinema-ONG. Ele coloca os personagens nesta encruzilhada: ou eles encontram a arte ou vão para a violência, como em “Cidade de Deus”. Claro que o cinema está fazendo isso porque a sociedade vive o mesmo processo. Não estou querendo cobrar que o cinema dê recados pedagogicamente simples numa situação como a nossa. Mas é interessante ver como as estruturas dramáticas estão muito mais ajustadas para expor mecanismos de expressão de projetos de vingança ou de uma saída a partir do assistencialismo do que de qualquer outra forma de encaminhamento das coisas (LEITE NETO, 2003).

No entendimento de Ismail Xavier, certas produções estão voltadas a um auxílio superficial a este outro subalterno. Notamos que ele emite sua opinião anteriormente a produções de cunho endógeno que estamos analisando, mas podemos utilizar a afirmação do autor para ilustrar um dos aspectos que encontramos na relação do acesso do subalterno às formas de expressão.

Apesar disso, outro enfoque que podemos identificar é que mesmo que a produção dos grupos minoritários seja restrita à reprodução da realidade à qual estejam inseridos, eles podem se utilizar de forma consciente desta possibilidade de autonomia. Desta maneira, se valem do acesso para divulgar a sua cultura e se expressar, podendo atingir outras questões posteriormente, ampliando suas perspectivas tendo em vista a obtenção de um conhecimento mais especializado. Podemos citar, como exemplo, oficinas de técnicas audiovisuais nas quais os alunos aprendem a elaboração de um filme. Eles são capacitados a filmar diversos assuntos, mas é comum que iniciem representando o seu próprio contexto, tal como o artista que utiliza a técnica do autorretrato como estudo, mas também como uma autovalorização. Ao representar e mostrar a si mesmo, o artista pode estar apto a representar outros indivíduos e o mundo à sua volta a partir da sua própria imagem.

Recaímos novamente no conceito da representação, dessa vez no sentido de *darstellung* (re-presentação) analisado por Spivak (2010) na obra de Marx.

Representar sugere trazer a presença e evocar, ou, como aponta Ginzburg (2001, p.85), “faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca ausência; por outro torna visível a realidade representada e, portanto sugere a presença”. O essencial é compreender que o termo permeia pelo jogo da ausência e presença. Da mesma forma que representar é trazer a presença de uma coisa, podemos traçar uma relação com a lembrança, pois lembrar é evocar a presença de uma lembrança que se localiza no passado. Deste modo, consideramos que representar também é lembrar e não somente pela lembrança, mas podendo utilizar algum suporte. Em nossa pesquisa, o suporte é a imagem fílmica.

Pensando por esse viés e buscando analisar a representação da subalternidade nos filmes de favela, já traçamos um histórico pela cinematografia nacional de favela. Neste momento, vamos realizar a análise das produções atuais com o olhar endógeno.

### 3.1 A FAVELA DELES MESMOS

Os “novos” olhares cinematográficos sobre a favela podem ser observados nas produções a partir dos anos de 2010, mas, em 2006, o próprio MV Bill produziu o documentário *Falcão, meninos do tráfico*, com Celso Athayde e pela Central Única de Favelas (CUFA). O filme apresentou depoimentos de jovens que trabalhavam no tráfico e teve grande repercussão, sendo transmitido em TV aberta pelo programa Fantástico e não nos cinemas. Produções desse tipo buscam apresentar a criação artística de artistas da periferia.

Com a demanda desse olhar “de dentro” foram rodados filmes como *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), *5X Pacificação* (2012) e *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012). Houve o incentivo de práticas de cinema nas comunidades, festivais e filmes independentes, mas o que nos chama atenção no primeiro momento é que esses filmes selecionados, além do discurso da imagem endógena, são lembranças de filmes anteriores. Essa prática é comum, como apontamos, quando se tratam de *remakes*. Na verdade esses não são refilmagens, mas sim novos vieses sobre os filmes antigos, **o que poderíamos considera como readaptações.**

Para compreendermos essas nuances, nesta seção nos dedicaremos à análise fílmica dessas três produções, cujos dados nos auxiliarão a enxergar a nossa terceira categoria da Favela Endógena. A primeira delas é *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), dirigido por Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais e produzido por Cacá Diegues. Quase cinquenta anos após a realização de *Cinco vezes favela*, é rodada *Agora por nós mesmos*, uma criação “mais atualizada”. Podemos afirmar isso ao constatar que o título já propõe uma tentativa de modernização, pois apresenta a grafia “cinco vezes” em numeral, tal como a linguagem utilizada nos meios virtuais. Neste filme a ideia é trazer cineastas moradores de favela que estudaram em oficinas de audiovisual para criar e dirigir suas próprias histórias em cinco episódios. Iniciativas como esta representam uma tendência atual de nativos produzirem suas próprias imagens, provenientes do seu próprio olhar sobre sua comunidade.

O filme funcionou como um projeto, pois foi originado de uma oficina que capacitou jovens de favelas em técnicas de cinema e outras áreas como figurino, roteiro, dramaturgia, entre outros. Os alunos tiveram palestras com muitos cineastas e receberam, através de auxílio financeiro, o custeio para poder frequentar o curso. Podemos encontrar essas informações num livro elaborado a partir dos materiais dos diretores, descrito por Barreto e Diegues (2010, p.8) “como algo entre o memorial e o documentário. Trata-se de uma espécie de inventário que convida o leitor a conhecer o universo de criação de rapazes e moças [...]”. Através desse caderno de memórias além do material fílmico, é possível compreendermos o processo de construção do filme em seus bastidores. Desta forma, além das imagens do longa, podemos contar com esses dados que enriquecem a nossa análise.

O filme segue a mesma dinâmica do de 1962: está dividido em cinco episódios, que neste momento de 2010 se separa pela imagem de grafiteiros desenhando os títulos das histórias. Nesta primeira parte do filme podemos nos inteirar da configuração da produção. Temos imagens velozes, linguagem coloquial e músicas atuais.

“Fonte de renda” é dirigido por Manaíra Carneiro e Wagner Moraes. Narra a trajetória de Maycon, um rapaz morador de favela que passa no vestibular para o curso de Direito. De acordo com os depoimentos dos cineastas, se baseia em experiências próprias, pois com a entrada na faculdade é retratada a dificuldade de

manter financeiramente os estudos. A partir dessa informação, vemos que esta parte do filme evoca memórias pessoais dos realizadores, que, tendo vivido uma realidade próxima, a representam no filme. Neste caso, entendemos a construção fílmica como um suporte de memória e, como afirma Halbwachs (2006, p.32), ao recontar uma história pode ser que “esta composição artificial subitamente se anime e assuma a figura de uma coisa viva, e a imagem se transforme em lembrança”. Desse modo, pretendemos considerar que no cinema, as lembranças se convertem em imagens.

O personagem Maycon representa um contraste em meio aos seus colegas de classes mais altas. Estes, sabendo de sua origem, pedem que ele ajude a conseguir drogas em troca de dinheiro. Nesta parte podemos notar que este choque de realidades diferentes impõe um estereótipo, uma vez que, por ser favelado, ele teria mais facilidade para conseguir as encomendas.

De fato, essa possibilidade é destacada quando ele encontra amigos de infância que trabalham para o tráfico, mas não deseja se envolver. Contudo, ao se deparar com as adversidades para se deslocar e seu salário como padeiro não suprime, Maycon opta por vender cocaína para os alunos. Este episódio pode nos remeter ao episódio “Um favelado” de *Cinco vezes favela* (1962), que é igualmente o primeiro. Em ambas as conjunturas há a situação da falta de alternativa que leva os protagonistas a “apelarem” para atividades ilícitas.

Figura 18 - Um favelado foge (à dir.) e o outro corre para dar boas notícias (à esq.)



Fonte: *Cinco vezes favela* (1962) e *5X favela – agora por nós mesmos* (2010) [montagem da autora]

O final trágico está presente nas duas versões, mas com consequências diferentes. João – o favelado de 1962 – não tinha como pagar o aluguel de seu barraco e é ameaçado de despejo. Busca emprego numa construção, mas é dispensado. Decide então procurar um homem que pratica roubos. Diante de sua casa luxuosa, com uma bela mulher, se sente tentado a participar dos golpes para conseguir o dinheiro. Tudo que teria que fazer é parar um ônibus e distrair o motorista, enquanto os outros furtam. De fato o faz, mas são notados e um grupo os persegue. Os demais conseguem fugir de carro e ele sai correndo a pé, mas fere as mãos num muro com cacos de vidro. Nisso é pego, espancado e preso pela polícia. No caso de Maycon, mesmo que tenha conseguido um estágio e decidido parar de transportar drogas, aceita fazer uma última leva de drogas de “presente” ao amigo que lhe proporcionou a oportunidade no escritório do pai. Seu irmão menor confunde os embrulhos de cocaína com balas, os ingere e acaba indo para o hospital. O menino sobrevive e, numa cena silenciosa, o rapaz apanha do padrinho. O acontecimento serve como redenção e o fim nos dá a entender que não continuará com o tráfico e seguirá com sua profissão. Diferentemente de João, que foi detido e provavelmente perdeu sua casa.

O segundo episódio, “Arroz com feijão”, de Rodrigo Felha e Cacau Amaral, se inicia com a montagem de uma marmita com esses alimentos e vemos um personagem chefe de família que diz estar “enjoado disso todo dia” (5X FAVELA – AGORA POR NÓS MESMOS, 2010). Daí se desenvolve a narrativa, pois seu filho decide conseguir uma forma de comprar um frango de presente para o pai. A história é protagonizada por duas crianças, Wesley, o filho, e Orelha, seu amigo. Os dois meninos fazem de tudo para conseguir dinheiro, primeiramente guardando carros, depois, fazendo um favor para um cuidador de cavalos. Mais uma vez podemos traçar pontos de contato com o filme anterior. Esse fato está representado desde *Rio, 40 graus* (1955), bem como no episódio “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade em *Cinco Vezes Favela* (1962), em que vemos crianças que desde cedo necessitam empenhar-se para conseguir um dinheiro.

Ao conseguirem uma quantia relevante são roubados por meninos de elite, demonstrando novamente o conflito de classes. Sem ter como pagar, Wesley utiliza o artifício da malandragem roubando um frango do abatedouro e levando para ser preparado por sua mãe. Após surpreender o pai, descobre que ele não gosta do prato devido a um trauma de infância. O menino então decide repor o prejuízo. É

interessante notar que nesses dois primeiros episódios os valores de honestidade e de certa pureza dos moradores de favela são exaltados. Diferentemente de filmes da estética Pop, não nos deparamos até o momento com conflitos violentos e bandidagem. Em “Fonte de renda” há, sim, a referência ao tráfico de drogas, mas de forma sutil. Em “Arroz com feijão”, a narrativa é leve, sem deixar de destacar as dificuldades que as pessoas passam por morarem em suas comunidades.

A reviravolta no tom do filme se dá a partir do terceiro episódio “Concerto para violino”, de Luciano Vidigal, que já inicia com uma ação de roubo de armas num quartel da polícia. O assalto é orquestrado por Jota, líder de uma facção que tem um envolvimento com Marcia, uma estudante de música clássica. Outro personagem é o policial Ademir, que é pressionado pelo seu superior a recuperar as armas. Logo é revelado que os três, na verdade, foram amigos de infância que tomaram destinos diferenciados. Enquanto Marcia se prepara para um concerto, Jota se esconde na sua casa para não ser pego após o fracasso da operação. Enquanto isso, Ademir se alia à Tizil, chefe do tráfico do bando rival que deseja ter o controle do morro. Aqui temos os *funks* “proibições” que fazem apologia ao tráfico e à ostentação de armas.

O bandido é interpretado pelo ex-trafficante Washigton Rimas, mais conhecido como Feijão, que, como veremos no filme *5X Pacificação* (2012), atua como mediador de conflitos no Grupo AfroReggae. Para nós, esse recurso dá um tom de maior aproximação da realidade da trama, algo muito almejado quando se trata de filmes com essa visão endógena.

Numa primeira análise, podemos até apontar que a violência deste capítulo é exacerbada, contudo, com olhares posteriores e examinando o material das filmagens, notamos que foi opção do diretor e da produção utilizar esse recurso melodramático para torná-lo “visceral” e ser diferente dos outros quatro. No livro que registra os diários de gravação dos cineastas, vemos que nas trocas de mensagens entre o diretor, o montador e Cacá Diegues, há a afirmação de que a história é melodramática e eles citam que não desejam torná-lo um filme de ação.

O tom de melodrama pode ser observado no contraponto entre a música de orquestra representada pelo violino e a cruza dos métodos dos traficantes. Numa cena de ensaio dos músicos o maestro diz: “as vozes juntas... as três são inseparáveis”, numa alusão a amizade dos protagonistas. O gênero do melodrama se apresenta desta forma como “uma ação intensa, fundada em acontecimentos violentos [...] opondo a inocência perseguida e a força do mal que oprime”

(AUMONT, 2006, p.184). Diferentemente da “cosmética da fome” apontada por Bentes (2007), não observamos imagens estilizadas, e sim a opção de revelar a violência através de situações mais chocantes. Na cena de interrogação da tentativa de encontrar Jota, um dos seus aliados é brutalmente assassinado com um tiro na cabeça. O desfecho é igualmente trágico, pois Ademir, vendo a iminência de seus amigos de infância serem torturados por Tizil, decide livrá-los pela morte.

Figura 19 - Sequência final de "Concerto para violino"



Fonte: 5X favela – agora por nós mesmos (2010) [Montagem da autora]

O alívio para a carga dramática da produção vem com o próximo episódio denominado “Deixa voar”, de Cadu Barcelos, que retrata o cotidiano de adolescentes. O grupo formado por Flavio, Carol, Rafael e Buiú, no início da narrativa são mostrados saindo da escola após o término para as férias. Estão todos escrevendo mensagens nos uniformes e comentando sobre provas finais e recuperação. Os meninos se despedem de Carol e não a acompanham até em casa porque ela mora “no lado dos alemão [sic]”. Na gíria da favela, “alemão” é o termo utilizado para definir inimigo ou grupo rival. Esses meninos representam justamente a rivalidade que se impõe em muitas comunidades. Muitos jovens, por estarem imersos na disputa de territórios por facções, acabam reproduzindo a problemática em seu grupo social.

Entretanto, a cultura da favela é mostrada a partir de manifestações como a “dança do passinho”, *rap* e *funk*, no momento que os três personagens dançam e criam versos. As cenas se intercalam retratando o hábito de soltar pipa, além da sua montagem e confecção. Em certo momento notamos também rapazes descolorindo o cabelo.

Figura 20 - O lazer na favela



Fonte: *5X favela – agora por nós mesmos* (2010) [Montagem da autora]

Na laje, os amigos disputam quem vai soltar a pipa “perfeita” confeccionada pelo amigo Pardal. Flavio é escolhido, mas a pipa é cortada e ele é pressionado para resgatar a pipa “avoada” que caiu no outro lado da favela que eles consideram como oposto. Sozinho, atravessa e começa a perceber que não há tanto estranhamento e que, ao contrário do que imaginava, a outra parte se parece muito com o local onde mora, inclusive com um grupo de adolescentes que também soltam pipas. Lá ele encontra a pipa perdida e negocia com dificuldade, prometendo voltar e trazer outras para os jovens.

Podemos compreender o soltar pipas como um simbolismo da ideia de disputa discutida no filme. A brincadeira consiste em quem consegue cortar a pipa do outro e, onde cair, ela é tomada. Na narrativa, o objeto pipa é disputado por grupos aparentemente rivais, que, em certo momento, entram em choque, porém descobrem que são bem semelhantes. Quando Flavio encontra Carol neste lado que para ele seria rival, temos outro laço formado, pois se antes ele não queria alguma atravessar para o outro lado da favela, agora ele promete retornar e encontrá-la novamente. A tônica do episódio é discutir o conflito e mostrar que pela cultura e

hábitos das comunidades elas se aproximam, apesar de serem territórios heterogêneos.

A última parte, dirigida por Luciana Bezerra, é “Acende a luz”, que igualmente trata de embates, mas dessa vez entre a empresa fornecedora de luz e os moradores de uma favela. A diretora descreve que a história no filme também é baseada em uma experiência própria que, por morar numa parte de difícil acesso, ficou três dias sem energia elétrica na véspera de Natal. O destaque aqui na ficção é a união dos vizinhos que se juntam para pressionar o funcionário a consertar a rede, para que possam finalizar os preparativos das festas de família.

Quando se trata dos filmes apresentados, se buscarmos os pontos de contato no filme de *Cinco Vezes Favela* (1962) podemos apontar essa associação em vários episódios, como em “Zé da Cachorra”, “Escola de samba, Alegria de viver” e “Pedreira de São Diogo”. Em ambos há o destaque para os vizinhos que se unem em torno de uma causa em comum.

Apesar das adversidades o grupo de “Acende a luz” permanece animado e até acolhem o funcionário que tenta ajudá-los, a ponto de decidir fazer um “gato” para tentar resolver a situação. O procedimento não dá certo, mas eles decidem fazer a festa embaixo de um único ponto de luz no poste. Temos, aqui, personagens engraçados e carismáticos que dão um tom de comédia ao final da produção.

As favelas em *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), mesmo que dialoguem, são diferenciadas na temática. Não poderíamos identificar prontamente somente assistindo o filme, porém podemos encontrar características territoriais que nos remetem a determinadas favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, Favela da Maré, Vidigal, entre outras. Ao acessarmos o material de elaboração dos diretores, tomamos o conhecimento de que parte delas podem ser os locais de origem deles. Não temos como afirmar com precisão, uma vez que as locações não estão claramente discriminadas, mas ao se tratar de narrativas baseadas nas suas próprias memórias talvez a ambientação se refira a localidades conhecidas deles mesmos. Cid, ao traçar uma análise entre as produções de *5X favela*, afirma que o intuito do filme é

apresentar uma versão da favela em que seus moradores possam se reconhecer, modificar a imagem desta junto ao público e evidenciar a capacidade profissional de quem habita nessas localidades, são os intuítos compartilhados por diretores e produtores que acabam por

influenciar na construção da versão da favela trazida pelo filme, ao mesmo tempo em que a este é creditada a agência de tornar tais objetivos possíveis. Deste modo, o filme age sobre os diretores e equipe, tornando-os profissionais da área de cinema, não apenas pela técnica aprendida, mas pela execução desta técnica, ao mesmo tempo em que reforça seus laços de pertencimento à favela (CID, 2013, p.11).

Segundo ela, tanto o filme de 1962 quanto o de 2010 estão para além de uma criação cinematográfica, dado que são projetos que extrapolam o âmbito fílmico. Enquanto o mais antigo deseja consolidar um cinema popular brasileiro, o segundo é sua releitura voltada para a afirmação de profissionais originados de áreas periféricas. Acreditamos que, motivados pelo sucesso do projeto e vivenciando a política de pacificação implementada nos morros cariocas, alguns desses cineastas optam por se enveredar no projeto do documentário *5X Pacificação* (2012), que iremos tratar mais profundamente.

Nessa mesma linha e com o intuito de retratar o momento contemporâneo, o documentário *5X Pacificação* (2012), dos cineastas Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Wagner Novais e Rodrigo Felha, igualmente produzido pelo diretor Carlos Diegues traz novamente quatro dos diretores do filme anterior *5X favela – agora por nós mesmos* (2010). A produção procura discutir sobre a situação das favelas após a política de pacificação orquestrada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro. É interessante, antes de discorrer mais a fundo sobre as imagens, analisar a sinopse oficial do filme, que afirma o desejo de alguns dos diretores de examinar essa nova situação a partir do lugar de fala dos moradores de favelas. Pode-se notar a preocupação em mostrar o viés dos cineastas, pois o filme se inicia com eles sentados numa mesa e discutindo de que maneira gostariam de trabalhar. Para tanto, separam o filme em partes, tal como os filmes anteriores, e desejam privilegiar as perspectivas de envolvidos no processo de Pacificação.

A política de Pacificação é discutida pelos diretores como complexa, pois, como diz Felha, “no Brasil existe [sic] vários Brasis, no Rio de Janeiro também existe [sic] vários Rios de Janeiro” (*5X PACIFICAÇÃO*, 2012). Dessa forma percebem a dificuldade em estabelecer regras em um território que possui suas próprias regras. O intuito do filme é justamente compreender as transformações das favelas após a entrada da polícia comunitária.

Antes, porém, cabe ressaltar que, em nossa análise, mesmo que o filme esteja classificado como documentário, consideramos que ele apresenta uma narrativa inventada tal como filmes de ficção, pois a estrutura é semelhante, como por exemplo, os recortes que direcionam nosso olhar enquanto espectador. Por isso, além do discurso que é muito presente em filmes desse tipo, nos voltaremos também para as imagens captadas pelos diretores, mas não nos distanciando da compreensão de que estamos lidando a todo tempo com narrativas ficcionais.

A primeira parte que podemos identificar como capítulo é denominado “Morro” apresenta imagens de moradores, relatando a época em que suas comunidades eram chefiadas pelos traficantes de drogas. Os depoimentos se dividem em mostrar antigos buracos de balas até descrições da época que havia a livre exposição de armas e os procedimentos dos bandidos. Apesar da certa naturalização da situação, uma moradora aponta que na realidade eles escondiam o medo que sentiam. Outros ressaltam o estabelecimento de políticas sociais e entrada de serviços após a ocupação por uma polícia que dizem ser diferente da que realizava incursões nos morros. Os discursos de qualidade de vida se contrapõem à “ordenação”, uma vez que há uma limitação dos serviços e do entretenimento. O transporte típico de mototáxis está mais restrito, enquanto os bailes *funks* se restringem a horários determinados. Ainda de acordo com o documento, a favela se apresentava como um local destituído de infraestrutura básica – água, luz, saneamento – e sem ordem, sem lei, moral, regras. Um lugar onde predominaria o caos. Na visão da política de Pacificação, a ordem chegaria após anos de ausências no Poder Público, porém, trata-se de um processo de longo prazo, ideia ressaltada por muitos que deram seus depoimentos ao filme.

O capítulo denominado “Polícia” narra o conflito entre a instituição e os moradores. Nele se vê o processo de instrução a policiais que irão fazer parte dos grupos de Pacificação. As imagens se intercalam com a formação em sala de aula e procedimentos militares diversos. É interessante a relação de um dos diretores que sofreu um abuso policial numa situação passada e é o escolhido para visitar o Batalhão. A partir dessa passagem pode-se perceber que é impossível não haver o envolvimento emocional com o tema tratado.

A temática da bandidagem é controversa. Em “Bandidos” é apresentado o projeto do grupo Afroreggae de inclusão de ex-traficantes no mercado de trabalho. Um deles, apelidado de Fofó, conta como deixou o crime para trabalhar no projeto.

Muitos seguiram o mesmo destino e ressaltam que “no crime não tem amigo, tem parceiro de crime” (5X PACIFICAÇÃO, 2012). A dicotomia trabalhador/criminoso está constantemente presente. Em outra tomada podemos ver as empresas que são parceiras da iniciativa e que empregam jovens saídos do tráfico. Numa cena que podemos considerar melancólica, um rapaz que procurou o grupo tem o seu processo acompanhado pela equipe. Nele nota-se uma faceta embrutecida e a dificuldade até mesmo de se expressar. Após entrevista e questionários, ele é selecionado para ser servente de obra. É desalentador perceber que essa imagem expressa a exclusão com que os jovens moradores de favela convivem. Uma questão então é levantada: a solução para o término do crime seria pela prisão ou pela anistia? Os ex-criminosos defendem a última iniciativa, pois, para eles, a redenção se dá pela oportunidade.

Em “Asfalto” é abordada precisamente a relação entre o morro e as outras áreas da cidade. Um dos diretores diz querer expor “a relação asfalto e morro, não só morro e asfalto, já existente. O morro sempre desceu para interagir com o asfalto” (5X PACIFICAÇÃO, 2012). A questão discutida aqui é como fazer a favela ser parte da cidade através da integração daqueles que não conhecem o lugar. Uma cena que ilustra bem esse pensamento é o encontro de um líder comunitário com um jovem de fora, participante de uma visita numa comunidade. Em certo momento ele aborda o rapaz e diz que o conhece da faculdade. Esses dois personagens, oriundos de locais tão díspares, já se encontraram num momento comum, simbolizando a necessidade da mudança na interação dos moradores de outros locais em relação à favela.

A última parte é dedicada ao conflito no Complexo do Alemão, chamado “Complexo”. Há a apresentação de um título que carrega uma dualidade. Tanto se refere ao local em si, um conjunto formado por muitas favelas, quanto uma adjetivação daquele território que apresenta inúmeras problemáticas. A invasão ao Morro do Alemão, da Penha, da Vila Cruzeiro, entre outros, ocorreu no ano de 2010, após uma série de ataques de traficantes em pontos do Rio de Janeiro. Amplamente coberta pela mídia, a operação se tornou emblemática para as autoridades e suas imagens foram divulgadas até mesmo em âmbito internacional. No site “Memória Globo” há um espaço dedicado exclusivamente para a cobertura desses acontecimentos, que rendeu à emissora um *Emmy*, o maior prêmio para a televisão. Nele, a repórter Ana Paula Araújo, do jornal RJTV, afirma, “ninguém nunca tinha

visto aquele tipo de imagem na televisão, em lugar nenhum” (MEMÓRIA GLOBO, 2014).

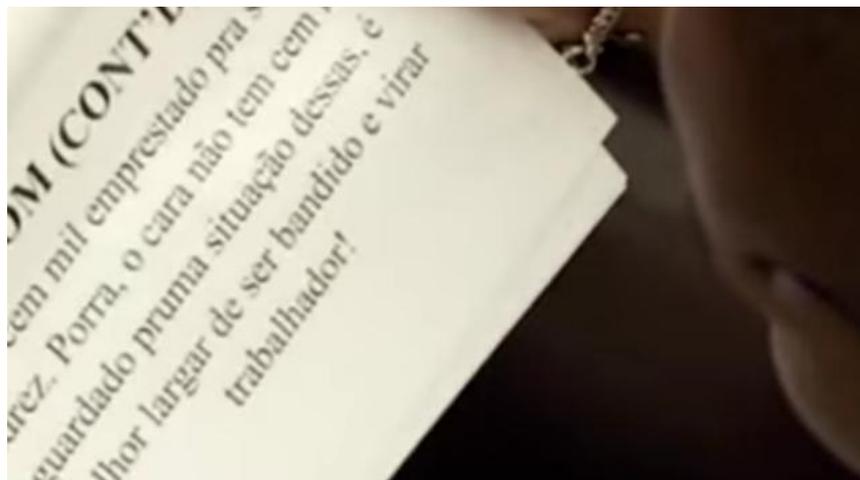
Isso é relatado em certo momento no documentário, quando um dos diretores mostra para pessoas nas ruas as imagens da cobertura jornalística do conflito. O poder que elas provocam nos espectadores é significativo, tanto que aparecem expressões como, “medo”, “falta de humanidade”, “não são novidade”, “chocante”, “abandono” e “guerra”. Notamos que a intencionalidade do ato é fazer o espectador que concede a entrevista evocar lembranças acerca dos acontecimentos.

Em outra passagem, um Major do Exército mostra no mapa o caminho que os criminosos utilizaram para fugir do Complexo da Penha para o Complexo do Alemão. Essa imagem captada pelas câmeras de TV é considerada fundamental para a invasão. Ao pensar na importância dessa imagem e o que a representação imagética significa, Davallon (1999, p.30) cita que a imagem é um dispositivo pertencente a uma estratégia de comunicação e, em segundo lugar, igualmente será operadora de simbolização. Portanto, ao expor uma imagem é permitido que vários sentidos sejam gerados por aqueles que entram em contato com elas.

As imagens desse acontecimento são reproduzidas em *5X Pacificação*. “Alemão”, além do nome do Complexo de favelas é – como apontamos na análise de *5X favela – agora por nós mesmos* (2010) – a expressão usada por traficantes para definir inimigos de outras facções. É justamente essa expressão mencionada pelo personagem que aparece no na parte final documentário. Davi Moraes também é um ex-traficante do Morro do Alemão. Com a preocupação de “humanizar o estereótipo” ou “humanizar o monstro”, um dos diretores vai à busca de ouvir aqueles que por anos fizeram parte do tráfico de drogas. Ao entrevistá-lo, ele dá seu depoimento de sua vida pregressa, relatando suas funções, como “fiel”, que seria uma espécie de auxiliar e “segurança”, o sujeito que fazia a escolta de criminosos de altos cargos. Numa passagem, ele afirma que a sensação de perigo e a ação que o crime lhe proporcionava eram sua motivação e que só o abandonara por causa do sofrimento da mãe. A figura da mãe e da família é mostrada como o lado sentimental para esses homens que sempre lidaram com a brutalidade desde jovens. Muitos deles revelam que ingressaram antes dos dezoito anos de idade. Poucos sobrevivem, mas os que conseguem o fazem, em grande parte das vezes, por causa dos familiares.

O ex-trafficante afirma que tem um sonho, “que pode ser bobagem para muitos” (5X PACIFICAÇÃO, 2012), seu desejo é ser figurante. Intercalando cenas do cotidiano das comunidades, com iniciativas privadas de lazer, o filme se encerra com o rapaz “não deixando passar a oportunidade”. Ele participa de uma produção fazendo figuração no papel de segurança e com a presença de atores mais famosos como, por exemplo, José Wilker. Ouvimos a voz em *off* de uma antropóloga, comentando a respeito do estereótipo do bandido, com base em determinada característica, tom de pele e forma de falar específica. Enquanto isso, numa breve cena, Davi é mostrado lendo o que poderia ser o *script* do filme, com uma descrição de seu personagem: “pediu cem mil emprestado [sic] para sair do xadrez. Porra, o cara não tem cem mil guardado pruma [sic] situação dessas, é melhor largar de ser bandido e virar trabalhador!” (5X PACIFICAÇÃO, 2012). A questão do ex-trafficante desejar ser figurante é peculiar porque ele está reproduzindo na ficção – por causa de um estereótipo – aquilo que fez parte da sua realidade por muito tempo. É lá também, que poderá rememorar aquela sensação de perigo que tanto o motivou no passado.

Figura 21 - Davi lê seu script de bandido



Fonte: 5X *pacificação* (2012)

O filme não propõe respostas ou soluções, mas nos faz refletir sobre a problemática das favelas e a dificuldade de aplicar uma política com estratégias militares em um lugar tão peculiar. Vemos que neste ano de 2016, o processo de pacificação encontra-se numa situação questionável, com a volta do tráfico em

muitas comunidades. Podemos destacar que é possível entrarmos em contato com imagens e falas acerca dos acontecimentos através de filmes desse tipo. Dificilmente se abre espaço e os envolvidos possuem a confiança de se expressar fatos delicados como os que se passam nas favelas. Muitas vezes só é possível porque os cineastas têm uma proximidade maior com o tema e com os entrevistados, e assim desenvolvem relações de confiabilidade. Acreditamos que a motivação para esta produção é justamente desvelar a favela, mesmo que sob a construção cinematográfica.

O gênero de documentário é visto como mais próximo da realidade. Por isso, de certo modo, deve ter sido a escolha dos diretores para discutirem mais diretamente a situação das favelas pacificadas. De maneira semelhante, um deles, Luciano Vidigal, se une a Cavi Borges para debater um filme anterior, dessa vez *Cidade de Deus* (2002) após dez anos de seu lançamento. Ainda que tenha sido finalizado no ano de 2012, só chegou aos cinemas em 2015. Devido a isto, nossa análise foi diferenciada, pois não disponibilizamos do filme, mas o observamos nas salas de exibição.

Devemos igualmente compreender que não estamos caracterizando as duas produções como readaptações, o que nem cabe. Conforme já abordamos, elas possuem uma dinâmica diferenciada do filme de ficção. Apesar de enxergamos aqui que podem ser “complementos” aos filmes anteriores, numa tentativa de ampliar discussões, o que, para nós, demonstra um anseio de expor através de um olhar endógeno outros prismas sobre a temática da favela. Para tanto, vamos traçar uma análise sobre mais um dos nossos objetos.

O documentário se inicia da mesma forma que o filme de *Cidade de Deus* (2002) de Meirelles, com a imagem da faca sendo amolada para a preparação da galinha nos momentos iniciais. Depois disso entra a narração do ator Alexandre Rodrigues, que interpretou Buscapé. Logo podemos perceber que a estrutura do filme intercala as cenas com as entrevistas dos atores. Alexandre relata o paradoxo da sua realidade como morador de favela e o estrelato inesperado a partir do sucesso do filme, assim como outros atores do longa. A discussão toda perpassa uma pergunta condutora: “pode uma obra de arte mudar a vida de alguém?” (CIDADE DE DEUS – 10 ANOS DEPOIS, 2012). Desta forma, os diretores vão em busca desses atores que participaram do filme que, como vimos, privilegiou a participação daqueles oriundos de comunidades. Para tanto, vemos que muitos

discutem a tentativa de se desvencilhar dos personagens para poder construir suas carreiras, enquanto outros se apoiam neles para poder encontrar oportunidades.

Felipe Paulino, que na época era criança e participou atuando como um dos meninos do grupo da Caixa Baixa, que no filme aparecem como “sucessores” de Zé Pequeno, atualmente trabalha num hotel e é promovido seu encontro com o cantor Seu Jorge que interpretou Mané Galinha. O artista conseguiu papéis no cinema e também faz sucesso com suas músicas, enquanto o outro não emplacou como ator e esteve em disputa financeira com seu pai. Já de início esse contraste com aqueles que permanecerem na mídia e os que não obtiveram êxito é destacado. Isso é mostrado da mesma maneira com o depoimento de Alice Braga, que fez uma participação no filme e no momento atua como atriz em filmes de Hollywood. Poderíamos nos indagar o motivo de alguns conseguirem e outros não estarem mais em evidência, mas Seu Jorge comenta que “cada um tem seu jeito e maneira de perceber as coisas” (CIDADE DE DEUS – 10 ANOS DEPOIS, 2012). De certa forma, isto faz sentido, pois eles relatam como foram atrás de outras oportunidades.

Os cortes são intercalados com trechos da produção em outros idiomas para demonstrar a projeção internacional alcançada. Em um deles vemos Zé Pequeno dublado em várias línguas. Leandro Firmino da Hora, que fez o papel, aparece em seu local de moradia, interagindo com sua família e pessoas da comunidade. Notamos que seu padrão de vida se transformou pouco após o filme que lhe rendeu quase dez mil reais.

Comparado à arrecadação total seu pagamento pode parecer pouco, mas alguns atores revelaram que receberam em média de dois a cinco mil reais. A questão financeira não aparece em tom de reclamação, e sim para demonstrar que havia um projeto modesto que ganhou proporções maiores após sua divulgação. O intérprete de Buscapé, em certo momento, comentou que lhe foi oferecida a bilheteria ou um valor fixo. Ele optou pelo último sem imaginar que a arrecadação ultrapassaria múltiplas vezes essa quantia.

Figura 22 - Leandro Firmino diante da imagem de Dadinho



Fonte:

<http://www.festivaldecinemabresilienparis.com/2014/wpcontent/uploads/2014/02/CidadeDeDeus10AnosDepois03.jpg>

Vidigal e Borges vão atrás de outros participantes mostrando imagens de arquivo que ilustram a preparação nas oficinas de dramaturgia. Um deles é Rubens Sabino, que fez o traficante Nequinho, usuário de drogas e recentemente encontrado na cracolândia em São Paulo. Rubinho, como é conhecido, foi preso um ano após o lançamento do filme e discorre sobre sua infância pobre, sendo criado por traficantes. Nessa parte, os diretores se direcionam para traçar comparações entre a vida dos personagens e de seus intérpretes. Outro é Renato Souza, que atuou como Marreco, um dos bandidos do Trio Ternura e irmão de Buscapé. Igualmente vivendo num ambiente simples, exerce a função de mecânico e profere: “gosto muito do pão com ovo, mas naquele momento tava sentindo gosto do caviar” (CIDADE DE DEUS – 10 ANOS DEPOIS, 2012). Souza lamenta não ter dado continuidade à carreira de ator, pois, para ele, a atuação é como não ser você mesmo.

Há casos como o de Eduardo BR, escalado para interpretar um dos comparsas de Zé Pequeno, chamado Jorge Piranha. Eduardo conta que desejou muito participar do filme e rodou suas cenas, mas na edição final seu personagem foi reduzido a mero figurante. Relata que convidou vários amigos e conhecidos para assistir a estreia e, por quase não aparecer, foi debochado pelos colegas. Contudo, ele se apaixonou pelo fazer do cinema e passou a dirigir seus próprios filmes. Outros

são Darlan Cunha e Douglas Silva, que interpretaram respectivamente o menino Filé-com-Fritas e Dadinho, o Zé Pequeno criança. Os dois atuaram mais tarde na série produzida por Meirelles, *Cidade dos Homens* (2002-2005) e permanecem em novelas e programas da Rede Globo, bem como Thiago Martins, que é retratado como *popstar*, uma vez que é cantor e ator assim como Seu Jorge. Thiago fez o papel do garoto Lampião, pertencente ao grupo da Caixa Baixa e que mata Zé Pequeno no final. Numa imagem recente, durante um show, o ator até brinca com esta cena e profere a fala de seu personagem durante o ato.

O diretor Luciano Vidigal, em entrevista a Rodrigues (2015) no site UOL, afirma que os casos dos atores podem ser divididos em categorias. Segundo ele, um é o grupo de atores que foram atrás, mas que esbarraram em dificuldades de um mercado preconceituoso. Outros se envolveram em situações trágicas, e uma parte minoritária conseguiu um sucesso. O filme, então, adentra outro eixo a partir do momento em que o discurso se volta para a dificuldade de afirmação do negro na dramaturgia. Firmino comenta que o que falta é “o negro contando a história do negro” (CIDADE DE DEUS – 10 ANOS DEPOIS, 2012). De fato, esse é o ponto em comum que eles expressam, visto que o racismo é um traço muito forte nesses trabalhos artísticos. Ao negro são reservados os papéis subalternos. Quando se tratam de favelados, o estigma é ainda maior. Boa parte deles afirma que possuem condições de interpretar vários papéis, mas se formos a fundo em suas trajetórias, podemos observar que muitos não saem de representações “deles mesmos”. Nessa linha, o documentário se volta para travar um diálogo entre as favelas que representaram e a realidade. Firmino afirma que tinha experiência com armas por ter servido o exército, contudo, se diz medroso e se escondia quando ocorriam tiroteios em sua comunidade demonstrando a diferenciação com o seu personagem vilão. Entretanto, há o caso de Jefechander Suplino, que interpretou o bandido Alicate também do Trio Ternura, e se encontra desaparecido. Sua mãe é quem fala no filme e diz que pedia para que ele não saísse da ficção para a realidade, numa alusão ao seu envolvimento com o tráfico.

Vemos que em *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), histórias baseadas na própria experiência dos diretores e encenadas por atores igualmente de comunidade – muitos deles saídos de *Cidade de Deus* (2002). *5X Pacificação* (2012) segue a fórmula da criação feita por cineastas nativos e apresenta pessoas reais que já foram traficantes e que atuaram como personagens bandidos: é o caso de

Feijão, que aparece em *5X favela* (2010), e de Davi, que faz uma ponta em um filme. Já em *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012), há sujeitos oriundos de favela que atuaram como traficantes em *Cidade de Deus* (2002), e que na realidade não são ou se envolvem depois. Constatamos dessa maneira que a escolha de utilizar atores não profissionais e que saíram de favelas possui o intuito de criar “mais veracidade” à obra. Na realidade, isso pode acabar se confundindo e estabelecendo uma retroalimentação ao preconceito e ao estereótipo. Todavia, é o recurso utilizado por esses filmes que se voltam para uma visão endógena.

### 3.2 OS FAVELADOS SÃO OS OUTROS

Ao se tratar da favela cinematográfica representada na categoria da sua versão endógena, o fato de buscar a veracidade acaba por confundir ficção e realidade. O desejo que se inicia desde a primeira aparição da favela no cinema é justamente ser mais próximo da realidade, o que, de certa forma, está imbricado nessas produções atuais. É interessante observarmos que há um ponto em comum nos três filmes, que se trata da valorização do olhar do próprio favelado, seja na criação e direção das histórias, ou até mesmo na dramaturgia. O foco se dá justamente em expor as imagens produzidas por aqueles moradores, que mesmo compondo um universo diegético, têm suas próprias memórias contidas ali.

Nosso intuito com esta análise é buscar compreender por que cineastas de comunidades rememoram a favela de décadas anteriores. As impressões levantadas apontam para a intenção de estabelecer discussões em relação a temas que fazem parte das suas próprias vivências. Os sujeitos não mais precisariam ter alguém que “fale” por eles, pois são capazes de mostrar seu olhar através da composição de suas próprias narrativas.

Com base nas informações que levantamos durante todo o trabalho podemos estabelecer conexões entre nosso referencial teórico e os elementos apontados na análise dos filmes. O que podemos extrair da representação da favela apropriada pelos cineastas nativos nas produções apresentadas é justamente o desejo de se expressar pelo seu próprio olhar sobre a realidade que vivem. Contudo, tal como observamos que um filme é uma criação, estes também são construções para emitir um determinado discurso. Rememorar filmes anteriores nos parece ser um artifício

para poder transmitir essa visão, pois, é uma forma de reinventá-los e adaptar a perspectiva endógena. Como identificamos, é também uma maneira de atingir uma visibilidade através dessas produções e ser possível se entranhar nos meios cinematográficos para se afirmar como profissional, não somente como “cineasta de favela”. Os profissionais que elaboram os filmes se valem da ideia de pertencimento para se constituírem como representantes dos moradores, mas ao mesmo tempo buscam se distanciar e não mostrar somente a favela em produções de outros nichos. Ambos os lados (o olhar de pertencimento e o olhar de fora) não são contradições, mas estão convivendo, pois os profissionais têm a oportunidade de se instruir, conseguem entrar no mercado cinematográfico e não desejam ficar circunscritos a somente um tipo de filme.

São cineastas e artistas que se estabelecem como moradores de favela e são capazes de não se limitarem a isso. Porém, pelos depoimentos trazidos no documentário *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012), percebemos que há a dificuldade de se manterem no meio artístico. Esta problemática então recai sobre os estereótipos e preconceitos que afetam tanto artistas negros quanto os artistas de classes marginalizadas.

A favela do projeto *5X favela – agora por nós mesmos* (2010) não está tão distante da de *Cinco vezes favela* (1962). O que as separa são os olhares edificadores: enquanto a mais antiga foi criada por cineastas do CPC, a mais atual foi criada por alunos oriundos de comunidade. O elo que as une é a presença do diretor Cacá Diegues, que está igualmente no documentário *5X Pacificação* (2012). Quanto ao conteúdo, os filmes tratam dos problemas sociais e destacam as faltas que caracterizam o território da favela.

Uma questão que é levantada nos três filmes e que é amplamente criticada em *Cidade de Deus* (2002) é a interação com o exterior – o asfalto. Enquanto no último ela é raramente mostrada e a favela se apresenta como um território isolado, com pouco diálogo com outras partes da cidade, nos longas que analisamos essa interação está em destaque, apesar de em boa parte das vezes ser mostrada como conflituosa. Observamos que este contraponto entre “morro” e “asfalto” é exposto em muitas representações.

Porém, poderíamos indagar se essas obras, ao trazerem a representação já vista em outros filmes e por proporem um discurso endógeno, não estariam em correspondência com a ideia inicial. Algumas dessas críticas vinculadas na imprensa

partem do pressuposto de que os autores, por serem favelados e ratificarem essa posição, possuem o “dever” de romper com paradigmas e o imaginário dominante, como se não compartilhasse dessa visão hegemônica. Esta hipótese prevê que os moradores seriam os únicos capazes de retratar a realidade da favela, pois são conhecedores do espaço e quem está de fora não estaria apto a fazê-lo. Por este prisma, a representação distancia grupos sociais diferentes e suas imagens estariam embasadas por visões de mundos igualmente opostas.

Em nossas observações não buscamos propor que somente é destinado aos favelados se representarem, uma vez que a temática é ampla e, como consideramos, envolvem vários âmbitos. Entrar em contato com a memória do outro, sendo este aparentemente tão distante, deve ser um processo de troca cultural, ou como considera Ginzburg (2006), de circularidade cultural. O termo se refere justamente ao atravessamento de culturas de classes distintas. A utilização deste conceito dissolve a dicotomia entre cultura elitista e popular. Gostaríamos, então, de propor a discussão acerca da fusão de diferentes formas culturais.

Ginzburg (2006) se inspira na expressão “circularidade” cunhada por Bakhtin, pois esta tem a ver com a transitoriedade entre a cultura dominante e a cultura popular. O autor trabalha pontualmente com o conceito a partir de documentos do moleiro friulano Menocchio, que, interrogado durante a Inquisição, demonstrou conhecimento de assuntos considerados de alta cultura. Ao pesquisar a documentação dos depoimentos do camponês, Ginzburg (2006, p.11) reflete sobre a “cultura das classes subalternas”. Segundo ele,

o emprego do termo *cultura* para definir o conjunto de atitudes, crenças e códigos de comportamento próprio das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de “cultura primitiva” é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como “camadas inferiores dos povos civilizados” possuíam cultura. [...] A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre dois níveis de cultura? (GINZBURG, 2006, p.12, grifos do autor).

Notamos que as manifestações das classes subalternas não eram sequer consideradas como cultura. Após assim serem definidas, eram vistas como inferiores. Tudo isto porque eram comparadas com as expressões das culturas dominantes. Para embasar suas indagações, o autor se utiliza do momento em que o moleiro pede que o juiz lhe ouça no interrogatório. De acordo com ele, nesse instante se dá o contato entre a alta cultura e a cultura popular.

Ginzburg afirma que a dificuldade para definir a cultura das classes subalternas se sucede porque sua transmissão ocorre oralmente, enquanto boa parte das vezes a alta cultura possui registros escritos. Assim “isso significa que os pensamentos, crenças, esperanças dos camponeses e artesãos do passado chegam até nós através de filtros intermediários que os deformam” (GINZBURG, 2006, p.13). Muitas informações são perdidas ou transformadas nesse processo, podendo haver uma deturpação. Mas o autor considera que a invenção da imprensa permitiu que houvesse a circulação da cultura e sua socialização não é feita só pelas classes mais abastadas.

Sabemos que no processo de transmissão as informações e memórias são construídas e reinventadas. Gagnebin (2014, p.214, grifo da autora) ressalta que, para Benjamin, nenhuma obra chega até nós de forma neutra, “como se a ‘tradição’ histórica fosse um mero depósito de produtos prontos, que esperam nas gavetas empilhadas do tempo”. São fluidas e moldáveis de acordo com o grupo que as transmite. No caso de classes subalternas e, mais especificamente, dos favelados que fazem cinema, a transmissão acontece pela imagem fílmica adaptada ao seu olhar endógeno, que de certa forma também se influencia por outros olhares. É como aponta Ginzburg (2006): os elementos de cada cultura se encontram infiltrados entre si, cada um à sua maneira, e se mesclam. O indivíduo oriundo da comunidade o faz ao entrar em contato com outras realidades, e da mesma forma ocorre com o outro lado. Na verdade, é interessante destacar que aquele que não pertence à favela necessita deste olhar do outro para se reconhecer e saber lidar com esse território simbólico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de investigar por que cineastas oriundos de comunidades rememoram filmes de décadas anteriores, estabelecemos uma análise que se inicia num marco inicial através do mito de origem da favela. Por isso, primeiramente verificamos a obra literária *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, a fim de compreendermos sua influência nas representações iniciais. Vimos que a temática do livro está em concomitância ao início da favelização dos morros cariocas e, portanto, podemos considerar como mito fundador. Destacamos a criação de uma memória que irá perpassar ao longo das representações artísticas. A obra aponta para o interior nordestino como catalisador da “brasilidade”. Assim, a temática rural é amplamente aceita para exprimir a nacionalidade, mesmo para as populações de outras regiões ou até mesmo litorâneas. Estas se identificam com o passado sertanejo e a temática repercute nas primeiras manifestações da favela na literatura nacional.

Ao considerarmos esta significância, entendemos que há uma construção da imagem dos morros através de expressões artísticas que o caracterizam como o espaço das faltas, desordem e contraposição aos demais lugares da cidade. É considerado outro local, fora da área urbana. Destacamos a definição de Bilac (1916) e de Ventura (1994). O primeiro autor considera a favela como “uma cidade à parte”, e tempos depois o segundo a observa da mesma forma, mas definindo-a como “cidade partida”. Pensando nessas criações literárias, avançamos refletindo sobre as obras que davam a tônica do patrimônio, pois, antes mesmo de algo passar por agências de patrimonialização, poderá carregar um valor. O que emerge dessas discussões iniciais é que estão voltadas para a invenção de representações de nacionalidade. A favela como símbolo da nação é monumentalizada pela literatura e depois há uma continuidade com a chegada de demais formas de expressão, como o cinema.

O processo de valorização patrimonial que ocorre num suporte textual igualmente estará presente no suporte imagético. Devido à complexidade da área de cinema definimos o que se apresenta para nós como favela cinematográfica, compreendendo a concepção da diegese, sua oposição com a mimese e a constituição da ficção da imagem fílmica. Desta maneira, afirmamos que ao lidar

com a favela presente no cinema, estamos tratando de um território diegético e ficcional. Propusemos, então, a subdivisão da favela cinematográfica em categorias, pois acreditamos que ao vermos o panorama dos filmes conseguimos identificar características de cada recorte temporal. A primeira delas se volta para uma ambientação romântica, cuja favela era o local em que prevalecia o samba e era habitada por pessoas pobres, mas que conviviam com as adversidades. Vemos que, neste período, o cinema no Brasil elegeu o sertão e a favela como cenários representantes da cultura popular brasileira. Esta era a ideia de um cinema voltado para o povo com a matéria-prima igualmente de origem de classes populares.

Analisamos os dados do primeiro filme de favela produzido, *Favela dos meus amores* (1935), e atravessamos as demais produções das décadas de 1950 e 60. Consideramos que a favela romântica permaneceu até o início da retomada na década de 1990, com a readaptação de *Orfeu* por Cacá Diegues em 1999. A partir daí, quando se trata de expressões da marginalidade urbana, ponderamos que as produções se voltam para um viés violento e estilizado, seguindo os moldes de *Cidade de Deus* (2002) – nossa segunda categoria, Favela Pop. Contudo, os filmes mais recentes iniciam um projeto de contraponto a essas produções, trazendo olhares endógenos formados por cineastas oriundos de comunidades.

À vista disso, desenvolvemos uma discussão sobre a produção de imagens dos favelados e a afirmação de suas visões na criação de imagens da favela. Para tanto, analisamos os filmes *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), *5X Pacificação* (2012), *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012), que representam a produção atual que tem esse caráter de estabelecer um olhar “de dentro”. Refletimos sobre esses filmes sob o viés do conceito do lugar de fala das classes subalternas, retomando a representação no sentido de “falar por” como “tornar presente” assim como lembrar é evocar uma lembrança para o momento atual.

O primeiro filme analisado foi *5X favela – agora por nós mesmos* (2010), que traz cinco episódios de cineastas diferentes. Notamos que cada um deles parte de suas próprias memórias, além de haver uma tentativa de desmitificar a visão de favela compartilhada no imaginário. Vimos que algumas narrativas se aproximam do filme *Cinco vezes favela* (1962), contudo, numa readaptação mais “atualizada” e buscando reverberar este olhar do próprio favelado.

Ao fazermos uma análise do documentário *5X Pacificação* (2012), consideramos que mesmo os filmes atuais de favela, que se propõem a trazer a

visão dos moradores, se apoiam em diversos discursos, até mesmo os que estão “de fora”. Todos se envolvem de alguma forma com a temática por estar encontrarse presente cotidianamente através dos meios midiáticos. Quando os diretores recorrem a falas de transeuntes, policiais e estudiosos, vemos que, de alguma forma, a favela é construída por muitos olhares. Mas o que também nos chama a atenção é o destaque dado às mudanças de alguns personagens perante a política de Pacificação, tal como foi observado em *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012) com a participação dos atores de *Cidade de Deus* (2002). São mostradas algumas as transformações após o filme e como, de certa forma, eles foram influenciados pelo papel que desempenharam.

Ao retomarem os filmes anteriores, os olhares “re-apresentam” outras imagens, mas se espelham nas que já foram produzidas. Para nós, essas informações apontam para nossa problemática, pois os cineastas desejam expor sua realidade a partir de seu olhar e desta forma se incluem nos meios cinematográficos. Por isso, entendemos que essas representações são interdependentes, pois ao retratar-se “de dentro”, mas igualmente utilizando elementos exteriores é proporcionada a compreensão deles mesmos e do outro fora da favela, assim como o “asfalto” estabelece outras visões sobre as comunidades.

De acordo com os conceitos expostos ao longo desta pesquisa, notamos a complexidade do objeto dos filmes de favela. No momento deste trabalho essas observações nos parecem pertinentes, uma vez que a cinematografia de favela é um importante nicho nas produções brasileiras e vem sendo recorrente até mesmo na atualidade. Examinamos, por isso, a criação de uma visualidade da favela no cinema e o discurso emitido pelos cineastas e as várias imagens por eles elaboradas, sendo estes oriundos “de dentro” ou “de fora” da favela a partir de cenas de filmes da cinematografia nacional de favela, – desde os primeiros filmes nos anos 1950 e 60, até a cinematografia atual – analisando os olhares que se imprimem sobre ela.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Regina. **O enigma dos sertões**. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa nos estudos em memória social. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô. (Orgs.). **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: DPA, 2006, v. 1, p. 20-34.

\_\_\_\_\_. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera (Orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille, França: Openedition Press, 2015. p. 67-93. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/417>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, p.1-23, 2010.

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói, RJ: Intertexto, 2000.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2010.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, Paola; DIEGUES, Isabel. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. **5X favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 8-9.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-128.

\_\_\_\_\_. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, p. 213-240, 2012.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-213.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 242-255, jul/dez 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

BALLERINI, Franthiesco. Direção cinefavela: uma nova estética da miséria ganha as telas. In: \_\_\_\_ **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus, 2012.

BILAC, Olavo. **Ironia e Piedade**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.

BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de junho de 1993. Lei do Audiovisual. Brasília.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CID, Viviane de Carvalho. Cinema como projeto extrafílmico: a favela do Cinco Vezes Favela e do 5 x favela – agora por nós mesmos. In: IV REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA / XIII REUNIÃO DE ANTROPÓLOGOS DO NORTE E NORDESTE, 4/13., 2013, Fortaleza. **Anais...** . Fortaleza: 2013. p. 1-27.

CINEMATECA Brasileira do Ministério da Cultura. **Favela dos meus amores**. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=favela and dos and meus and amores&nextAction=lnk&lang=p>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

COELHO, Frederico. Cinco vezes favela: origens e permanências. In: BARRETO, Paola; DIEGUES, Isabel. (Orgs.). **5X favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 12-15.

CUNHA, Euclides da. **A nossa vendéia (1)**. 1897. Disponível em: <[http://www.euclidesdacunha.org.br/abl\\_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=euclidesdacunha&inford=129&sid=53](http://www.euclidesdacunha.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=euclidesdacunha&inford=129&sid=53)>. Acesso em: 14 jul. 2014.

\_\_\_\_. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CURY, Vania Maria. **Do Rio para Brasília**: mitos sobre a mudança da capital. São Paulo: Baraúna, 2012.

DAVALLON, Jean. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera (Orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille, França: Openedition Press, 2015. p. 47-66. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/417>>. Acesso em: 09 mar. 2015

DÉBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**: Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Arte, 2010.

DODEBEI, Vera. Memoração e patrimonialização em três tempos: mito, razão e interação digital. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera (Orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille, França: Openedition Press, 2015. p. 21-45. Disponível em: <[http:// books.openedition.org/oep/417](http://books.openedition.org/oep/417)>. Acesso em: 09 mar. 2015.

FACINA, Adriana. **Olhar estrangeiro**. Disponível em: <<http://fazendomedia.com/olhar-estrangeiro/>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

FRANCHI, Célia Mariana. **Os sertões e o noventa e três**. 2012. Disponível em: <<http://www.casaeuclidiana.org.br/artigos-exibe.php?artId=39>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **Gringo na laje**: produção, circulação e consumo da favela turística. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo. Editora 34, 2014.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: cinema. São Paulo: Embrafilme/ Brasiliense, 1983.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In:\_\_\_\_. **Olhos de madeira**: novas reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GODOY, Karla Estelita; LUNA, Sarah Borges. A estética turística e cinematográfica da favela: suportes de uma autenticidade construída. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 239-252, ago. 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela Maria; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (Orgs.). **Antropologia e Patrimônio Cultural**: trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. p. 59-73.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 11-26.

GUNNING, Tom. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.21-42.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004.

LEITE, Márcia da Silva Pereira. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p.49-68, 2000.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.

LEITE NETO, Alcino. **Ismail Xavier publica “O olhar e a cena”, em que analisa melodramas e adaptações de Nelson Rodrigues**. 2003. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200324.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200324.htm)>. Acesso em: 28 jan. 2016.

LIPOVESTSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LUNA, Sarah Borges. **A favela turística: a construção da autenticidade a partir da estética cinematográfica**. 2010. 84 f. TCC (Graduação) - Curso de Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Ocupação da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/ocupacao-do-alemao/a-ocupacao-da-vila-cruzeiro.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2014.

MEMÓRIA RODA VIVA. **Cacá Diegues**. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/87/entrevistados/caca\\_diegues\\_1993.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/87/entrevistados/caca_diegues_1993.htm)> Acesso em: 02 dez. 2015.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAMER, Gérard. Posfácio. In: HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memória**. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004, p. 345-352.

OLIVEIRA, Carmen Irene C. de. Memória, narrativa e ciência: um estudo sobre remakes de ficção-científica. **Anais do XIII Encontro de História**. Rio de Janeiro: 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. Estação São Paulo: Liberdade, 2003.

PERLMAN, Janice E. **O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

PIAULT, Marc-Henri. A antropologia e sua “passagem pela imagem”. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 23-30, 1995.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi, vol.1. Memória/História**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p 51-86.

\_\_\_\_\_. História cultural, história dos semióforos. In: **Por uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p.71-92.

PRYSTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: **XIII Encontro Anual da COMPÓS**, 2004, São Bernardo do Campo, p.1-13.

REDE CONTRA A VIOLÊNCIA (Org.). **Chacina vigário geral**. 1993. Disponível em: <<http://www.redecontraviolencia.org/Casos/1993/245.html>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.). **E o patrimônio?**. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p. 59-72.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Leonardo. **Documentário sobre 'Cidade de Deus' não é entretenimento", diz diretor**. 2015. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/06/documentario-sobre-cidade-de-deus-nao-e-entretenimento-diz-diretor.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

ROSSINI, Miriam de S. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, n.10, p. 29-34, nov. 2003.

SALVO, Fernanda Ribeiro. Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. **Animus: Revista interamericana de Comunicação Midiática**, Cascavel, v. 1, n. 22, p.340-358, 2012. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/viewFile/3033/pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

SILVA, José Nazareno da. **Os dois Orfeus, representações da paisagem da favela no cinema**: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento, Rio de Janeiro, Brasil 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Entre mimese e diegese**: a construção da cena na adaptação de Closer. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível

em: <file:///C:/Windows/System32/config/systemprofile/Downloads/Dissert-Marcel Silva.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

SOARES, Luiz Eduardo. Prefácio. In: MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Gente, 2014. p.7-17.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TESES e dissertações. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL/UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/dissertacoes-teses.php>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.15, n. 44, p. 5-34, out. 2000.

\_\_\_\_\_. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2013.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 4 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 89-153.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998

ZILLY, Berthold. A história encenada em Os Sertões de Euclides da Cunha. **Sala Preta**, v. 2, p. 193-205, 2002.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

400 contra 1: a história do comando vermelho. Direção de Caco Souza. Brasil: Destiny Internacional, Globo Filmes, Lereby Productions, 2010. (98 min.), son., color. Ficção.

5X FAVELA agora por nós mesmos. Direção de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais. Rio de Janeiro: Sony, Riofilmes, 2010. (103 min.), son., color. Ficção.

5X pacificação. Direção de Cadu Barcelos, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Wagner Novais. Rio de Janeiro: Brasil Gênero, 2012. (83 min.), son., color. Documentário.

ALEMÃO. Direção de José Eduardo Belmonte. Brasil: RT Features, 2014. (90 min.), son., color. Ficção.

ANTÔNIA. Direção de Tata Amaral. Brasil: O2 Produções, 2007. (90 min.), son., color. Ficção.

ASSALTO ao trem pagador, O. Direção de Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962. (102 min.), son., P&B. Ficção.

BABILÔNIA 2000. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), TV Zero, VideoFilmes, 2000. (80 min.), son., color. Documentário.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Video Filmes, 2002. (130 min.), son., color. Ficção.

CIDADE de Deus – 10 anos depois. Direção de Cavi Borges e Luciano Vidigal. Rio de Janeiro: Cavideo, 2012. (75 min), son., color., Documentário.

CIDADE dos Homens. Direção de Paulo Morelli. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Fox Filmes, 2007. (110 min.), son., color. Ficção.

CINCO vezes favela. Direção de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges. Brasil: Centro Popular de Cultura da Une/ Instituto Nacional do Livro/saga Filmes/ Tabajara Filmes, 1962. (92 min.), son., P&B. Ficção.

ERA uma vez... Direção de Breno Silveira. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2008. (117 min.), son., color. Ficção.

FALCÃO: meninos do tráfico. Direção de Celso Athayde, MV Bill. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. (58 min.), son., color. Documentário.

FAVELA dos meus amores. Direção de Humberto Mauro. Brasil: Brasil Vox Filme, 1935. (Desc.), son., P&B. Ficção

JUSTIÇA. Direção de Maria Augusta Ramos. Brasil: Limite Produções, Nederlandse Programma Stichting (NPS), Selfmade Films, 2004. (100 min.), son., color. Documentário.

MARÉ, nossa história de amor. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Vídeo, 2007. (104 min.), son., color. Ficção.

O INVASOR. Direção de Beto Brant. Brasil: Drama Filmes, 2002. (97 min.), son., color. Ficção.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha e Felipe Lacerda. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002. (150 min.), son., color. Documentário.

ORFEU. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Rio Vermelho Filmes/globo Filmes/cine-source, 1999. (111 min.), son., color. Ficção.

ORFEU Negro. Direção de Marcel Camus. Brasil, França, Itália: Dispat Films/gemma/tupan Filmes, 1959. (100 min.), son., color. Ficção.

QUASE dois irmãos. Direção de Lúcia Murat. Brasil, Chile, França: Taiga Produções, 2005. (102 min.), son., color. Ficção.

RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. (100 min.), son. P&B. Ficção.

RIO, Zona Norte. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nova América Filmes, 1957. (90 min.), son., P&B. Ficção.

SONHOS roubados. Direção de Sandra Werneck. Brasil: Cineluz, Europa Filmes, 2009. (90 min.), son., color. Ficção.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções; Posto 9; Feijão Filmes, 2007. (118 min.), son., color. Ficção.

TROPA de Elite 2: O inimigo agora é outro. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Zazen Produções, 2010. (115 min.), son., color. Ficção.

ÚLTIMA parada ônibus 174. Direção de Bruno Barreto. Brasil, França: Monnshot, Movi&Art, LC Barreto Productions, 2008. (110 min.), son., color. Ficção.

UMA ONDA no ar. Direção de Helvécio Ratton. Brasil: Quimera Produções, 2002. (92 min.), son., color. Ficção.

## REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

CARMEN Santos e Antônia Marzullo em cena. Disponível em: <[http://jornalpolegar.blogspot.com.br/2009/08/direto-do-rio-de-janeiro-nelson\\_24.html](http://jornalpolegar.blogspot.com.br/2009/08/direto-do-rio-de-janeiro-nelson_24.html)>. Acesso em 13 out. 2015.

CARTAZ do filme Favela dos meus amores (1935). Disponível em: <<http://www.historiasdecinema.com/2014/08/jaime-costa-no-cinema/>>. Acesso em: 13 out. 2015.

CENA musical do filme. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/laura-macedo/silvio-caldas-em-favela-dos-meus-amores>>. Acesso em: 13 out. 2015.

CENA de Rio, 40 graus (1955). Disponível em: <[http://s2.glbimg.com/wNxC1KzuhHC0Ez1U9B7v24VV3jE=/300x225/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/03/31/nelson\\_1.jpg](http://s2.glbimg.com/wNxC1KzuhHC0Ez1U9B7v24VV3jE=/300x225/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/03/31/nelson_1.jpg)>. Acesso em: 25 mai. 2015.

CONFRONTO entre Tião Medonho e Grilo Peru. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8iRLQIFXygM>>. Acesso: 10 dez. 2015.

CRÍTICA de Favela dos meus amores (1935). Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/laura-macedo/silvio-caldas-em-favela-dos-meus-amores>>. Acesso em: 13 out. 2015.

DADINHO dispara em Cidade de Deus (2002). Disponível em: <[http://static.cineclick.com.br/sites/adm/uploads/banco\\_imagens/38/582x0\\_1371245890.jpg](http://static.cineclick.com.br/sites/adm/uploads/banco_imagens/38/582x0_1371245890.jpg)>. Acesso em: 06 jan. 2016.

ESPÍRITO da Luz e seu filho no morro. Disponível em: <<http://www.scielo.br/img/revistas/ea/v21n59/a25img04.jpg>>. Acesso em: 09 dez. 2015

EURÍDICE chega ao Rio (acima) e encontra Orfeu (abaixo). Disponível em: <<https://smediacacheak0.pinimg.com/236x/01/1b/0b/011b0b8159c2a72897b2a191b61db481.jpg>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

LEANDRO Firmino diante da imagem de Dadinho. Disponível em: <<http://www.festivaldecinemabresilienparis.com/2014/wp-content/uploads/2014/02/CidadedeDeus10AnosDepois03.jpg>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

"O FAVELADO" de Cinco Vezes Favela. Disponível em: <<http://i.imgur.com/DZVIY2H.jpg>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

ORFEU com Eurídice (à esq.) e desfila na Escola de Samba (à dir.). Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/filmes/noticia/2012/06/sessao-brasil-toni-garrido-estrela-o-drama-orfeu-nesta-segunda-dia-2.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

OSWALDO Cruz higienizando a favela. Disponível em: <<http://cdn.c.photoshelter.com/img->

get/10000iShwzdt6P.8/s/750/600/LA19070608TZV00C-1-CHARGE-REPUBLICA-DAS-OLIGARQUIAS.jpg>. Acesso em: 22 abr. 2015.

QUADRINHOS e Video Game de Cidade de Deus (2002). Disponível em: <<https://www.facebook.com/cidadedededeus10anosdepois/?fref=ts>>. Acesso em: 08 jan 2016.

O SAMBISTA (à esq.) encontra Angela Maria (à dir.). Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/otelo/ups/fil/Rio%20zona%20norte3.jpg>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

VISÃO geral de Canudos. Disponível em: <<https://riofavela.files.wordpress.com/2011/09/vue-gc3a9nc3a9rale-de-canudos.png>>. Acesso em: 22 abr. 2015.